ALBERTE PAGÁN

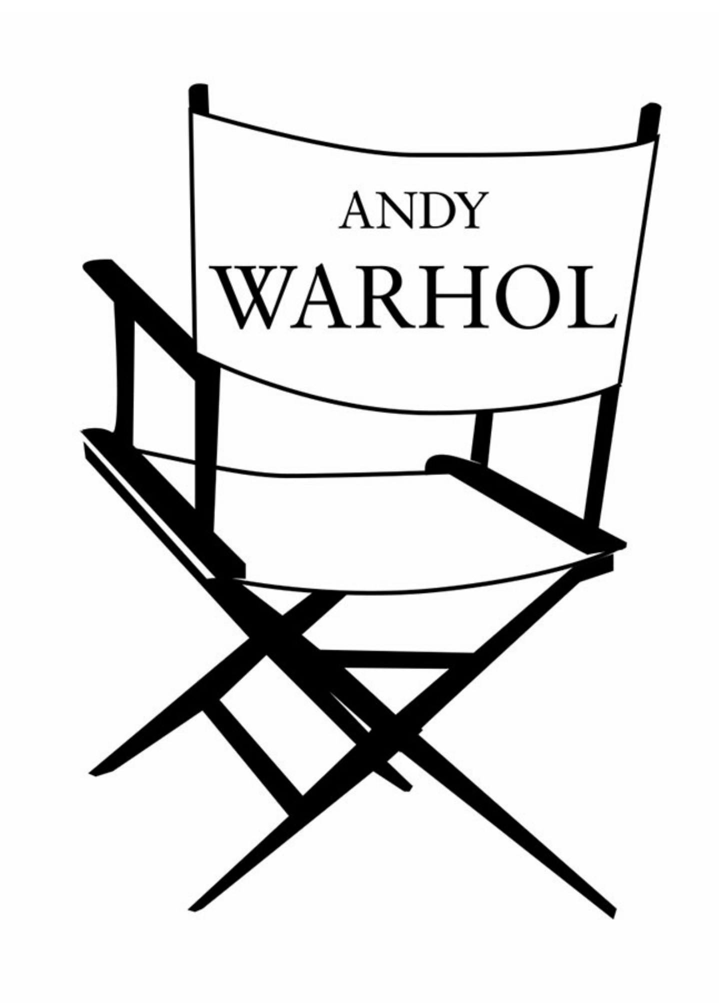
ANDY WARHOL



Signo e Imagen / Cineastas

CÁTEDRA

Alberte Pagán



CÁTEDRA

Contenido



A Martinha Tarteira (1920-2013)



El cine de Andy Warhol

And if Warhol's a genius, what am I,
a speck of lint on the penis of an alien
buried in gelatin beneath the sands of Venus.

ADRIAN BELEW,
The ConstruKction of Light

Errores y mitos

En los seis años que van de 1963 a 1968 Andy Warhol (1928-1987) rodó cerca de 300 horas de cine registradas en miles de bobinas y editadas en cientos de películas. Sus primeras obras minimalistas pronto llamaron la atención del público *underground* (aquel asiduo a las sesiones programadas por las Cooperativas de Cineastas) y ya en 1964 fueron merecedoras del sexto *Premio de cine independiente* que concedía la revista *Film Culture,* fundada por Jonas Mekas. La argumentación del galardón terminaba así: «El cine de Andy Warhol es una meditación sobre el mundo objetivo; en cierto sentido, es un cine de la felicidad»[1]. Garantizado el éxito en los círculos experimentales y vanguardistas, con *Chelsea Girls* Warhol entró en los circuitos comerciales, siendo incluso invitado a presentarla en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes.

Tan prolífico resultó Warhol en el campo del cine y tan en serio se tomó su vocación de cineasta que, siendo a esas alturas uno de los pintores más

cotizados de los Estados Unidos, anunció, en mayo de 1965, su abandono de la pintura en favor del cine[2]. En 1968 dejaría a su vez de hacer cine, en parte debido al disparo que recibió de Valerie Solanas que lo dejó al borde de la muerte y lo apartó de la comunidad de personajes, Solanas incluida, que constituía la materia prima de sus películas. Después de su estancia en el hospital solo realizaría una película más, *Blue Movie*.

A partir de esa fecha Paul Morrissey dirigió una serie de películas *(Flesh, Trash, Heat)* que han sido habitual y erróneamente consideradas prototípicas de Warhol. La realidad es que el cine de Morrissey, aunque producido por Warhol y distribuido bajo su nombre, resulta mucho más comercial y convencional y es «una buena ilustración de lo que *no* es Andy Warhol», como afirmaba Mekas en su *Diario de cine,* ya en 1969, a propósito de *Flesh*. La confusión viene del hecho de que Warhol retiró sus películas de circulación en 1972, bajo el pretexto de que su cine «es mejor cuando se habla de él que cuando se ve», afirmación que ha llevado a muchos errores de interpretación porque destaca el aspecto conceptual de las películas en detrimento de su calidad plástica. Por ello, durante casi tres décadas las únicas películas en distribución fueron *Chelsea Girls* y *Lonesome Cowboys* o las de la «marca Warhol» dirigidas por Morrissey. Solo a partir de la muerte del cineasta, en 1987, se empezó a restaurar y distribuir el resto de su filmografía.

La situación actual es muy diferente. Se han restaurado y puesto en distribución muchas de sus películas. Pero siguen siendo innumerables las bobinas, muchas de ellas nunca estrenadas ni mencionadas en los textos sobre Warhol, que se encuentran en los sótanos de museos y fundaciones a la espera de ver la luz. Nuestra visión del cine de Warhol, por tanto, no puede ser menos que muy parcial.

A pesar de esta mayor accesibilidad a los títulos más conocidos, algo sigue fallando en la literatura sobre el cineasta. Mucho se había escrito sobre sus películas, pero muchos eran los errores. Eran los tiempos pre-DVD en los que la crítica se hacía de memoria. Pero también eran tiempos en los que, retiradas las películas de circulación, las únicas fuentes disponibles eran las memorias difusas de sesiones que los autores y autoras mal recordaban, o la literatura previa en la que aparecían descripciones erróneas de las obras, errores que se repiten de artículo en artículo y de libro en libro hasta la actualidad. Incluso

las abundantes ilustraciones invierten lateralmente el fotograma en numerosas ocasiones, o se confunden fotos de rodaje de Billy Name con fotogramas de las películas. A esto tenemos que añadir el atrevimiento de hablar de películas que nunca se llegaron a ver en su totalidad. Callie Angell, al comentar el reflejo de Andy Warhol en la bobina 7 de *Empire,* se sorprende de que un detalle tan significativo en una obra en la que «no pasa nada» nunca hubiese sido comentado con anterioridad. Quizá fuese Angell su primera verdadera espectadora. Un crítico como Tyler menciona un supuesto amanecer en *Empire* que nunca tiene lugar[3].

A la hora de precisar una fecha o un dato concreto es poco lo que nos podemos fiar de los críticos, y quizá aun menos de las personas que participaron en la elaboración de las películas, entre ellas el propio Warhol[4], porque se contradicen unos a otros, o a sí mismos, en las diferentes entrevistas. No se sorprenda la persona que consulte otras fuentes cuando compruebe que la información allí encontrada no coincide con la de este ensayo. He escogido los datos que considero más fiables y coherentes, sin molestarme demasiado en justificar la elección o mencionar las variantes (no es este el lugar). Téngase en cuenta, pues, que la cronología y la información fáctica aquí ofrecida es todo menos concluyente. Y téngase en cuenta también que, debido al serialismo del cine de Warhol, descripciones que hoy consideramos erróneas pudieron no serlo en su tiempo, dependiendo de la versión visionada por el crítico o crítica, que no necesariamente ha de coincidir con las actualmente en distribución.

Juan Guardiola, por ejemplo, se hace eco de un error de Patrick Smith, que recoge información del guionista y actor Ronald Tavel, según el cual *The Life of Juanita Castro* fue realizada en abril de 1965, contradiciendo a Mekas; fecha imposible si tenemos en cuenta que fue estrenada en marzo del mismo año. También se repite el dato, propagado por el propio Warhol, de que esa cinta fue rodada en el apartamento de Waldo Balart, uno de los actores: basta asomarse a las fotografías de rodaje de Billy Name para darnos cuenta de que la acción tiene lugar en la Factory (nombre del estudio de Warhol). Igualmente afirma Smith que Tavel se encuentra «enfrente» de las actrices de *The Life of Juanita Castro,* en vez de «detrás» de ellas, como es el caso. Y, continuando con la misma película, Shaviro[5] menciona el «mal español» de Mercedes

Ospina en el papel de Fidel, cuando su dicción es perfecta. Demasiados errores para una sola obra.

Tavel, guionista de *Horse,* menciona[6] una bobina con un primer plano del caballo, confundiéndola con la bobina central en la que vemos un plano entero del animal (quizá debamos atribuir el error a la transcripción de Smith). Amos Vogel describe *Sleep* del siguiente modo: «Vemos a un hombre durmiendo durante seis horas en tiempo real»; en realidad no existe tal «tiempo real» (hay ralentización, hay elipsis); cuando menos, la descripción es engañosa y oculta la complejidad del montaje de la obra.

¿Por qué esta necesidad de escribir sobre películas no vistas o mal vistas? La etapa muda de Warhol se presta a la conceptualización, y el concepto resulta atractivo y útil para el análisis crítico-teórico. Las primeras películas de Warhol se utilizan más como pretextos para el debate teórico que como textos para el análisis crítico. Tanto críticos como lectores no sienten especial urgencia de ver unas obras (sea *Sleep,* sean los cuadros de las latas de sopa Campbell) que consideran que no les aportarán más que el concepto, convirtiendo a Warhol en un epígono de Marcel Duchamp, en autor sin obra, en concepto sin carne, en mera idea o provocación. Pero esta actitud nos obliga a circunvalar la belleza plástica de las películas y la seriedad de la empresa warholiana. Es por todo esto por lo que en estos ensayos he optado por incorporar descripciones detalladas de las películas, con afán divulgativo pero también para deshacernos de una vez por todas de las versiones conceptuales y ceñirnos a la materialidad del celuloide disponible, para devolverle la sensual carne al frío esqueleto del concepto.

Consecuencia de esta visión conceptual es otro mito según el cual ni el propio Warhol era capaz de soportar la proyección de sus películas. Sánchez-Biosca retrata un Warhol «desprovisto del mínimo asomo de pasión o amor por su objeto»[7]. Sin embargo, para contrarrestar esta noción, abundan las referencias a la «fascinación» que Warhol sentía al contemplar su cine. Tavel menciona una proyección de *Couch* que Warhol contemplaba absorto, comentando que la «satisfacción» de su mirada podía seguir «durante horas y horas hasta que alguien lo interrumpía»[8]. El mismo Tavel cuenta la decepción de Warhol al ver que solo seis personas estaban presentes durante una proyección de *Empire:* «¿Por qué no vienen en hordas a ver *Empire?».* Y

continúa: «Así que no debemos pensar que estas películas no le resultaban interesantes o que no quisiera que fuesen interesantes»[9].

El propio Warhol contribuyó con sus declaraciones (una citada hasta la saciedad: «Resulta tan fácil hacer películas: enciendes la cámara y lo que sale, sale bien»)[10] a un tercer mito, el que dice que durante los rodajes el cineasta simplemente encendía la cámara y se marchaba. Si bien este hecho es cierto en alguna ocasión contada, como durante la filmación de *Henry Geldzahler,* de ninguna manera se puede generalizar. El mito, retomado por P. Adams Sitney[11], contribuye a apuntalar el aspecto conceptual de su obra al tiempo que socava su valor plástico. Según él, Warhol quedaría como simple autor de la obra, dejando el manejo de la cámara a otros. Así, hay quien reivindica el papel autoral de Tavel en sus colaboraciones con Warhol o afirma que *My Hustler* es «una película de» Chuck Wein por ser este el encargado de la dirección de actores; y Morrissey afirma ser el «director» de la misma *My Hustler,* de *Chelsea Girls* o de *Lonesome Cowboys*. Pero Warhol no era ningún advenedizo, su arte no era arbitrario. Tenía las ideas muy claras a la hora de exigir la inclusión de las colas de proyección en el montaje, al negarse a que el reparto ensayase los diálogos en contra de la opinión del guionista o al resistirse a mover la cámara cuando no entraba en sus planes. Tavel sale en defensa de la autoría de Warhol: preguntado sobre por qué no se habla de «una película de Tavel», simplemente se limita a señalar los continuos movimientos de cámara, que trabajan «en contra» del guion (y del guionista) y del reparto, para reafirmar el control estético del cineasta. Y, para terminar, Reva Wolf[12] insiste en el papel de Warhol como director en su análisis de la discusión que el artista tuvo con Jack Kerouac durante el rodaje de una de las bobinas de *Couch,* durante el cual el escritor *beat* pretendía inútilmente imponer sus propias ideas.

Épocas y fases

Al igual que la ontogénesis reproduce la filogénesis, la evolución del cine de Warhol imita la Historia del Cine: desde la cámara fija, muda y en blanco y

negro de *Kiss* y *Empire* que remite a Edison y Lumière hasta las narraciones dialogada en color *(Lonesome Cowboys),* pasando por diferentes fases intermedias: se introduce, primero, el sonido *(Harlot);* la cámara comienza a moverse *(Poor Little Rich Girl);* aparece el color *(The Chelsea Girls)* y, finalmente, la cámara abandona el trípode fijo para mostrar diferentes escenarios y puntos de vista, recurriendo al montaje y abandonando la bobina como unidad articulatoria *(Bike Boy).* La ficción de Warhol, como la del Cine, evoluciona igualmente de lo burlesco a la narrativa.

No resulta fácil esquematizar la filmografía de Warhol, y no solo porque estemos todavía pendientes de una definitiva catalogación de su magna obra, sino porque los esquemas resultantes pueden variar dependiendo del criterio utilizado: etapas muda y sonora si nos atenemos al uso del sonido; en blanco y negro y color; uso de bobinas de 100 pies, de 1.200 pies o montaje estroboscópico, de tener en cuenta la unidad articulatoria; paso de proyección a 16 fotogramas por segundo o a 24 fps; encuadre fijo, encuadre móvil pero desde un único punto de vista o movilidad de la cámara con diferentes puntos de vista; películas improvisadas o con guion previo (y, dentro de estas, las que siguen guiones de Ronald Tavel o guiones de Chuck Wein); documentales o ficciones. Y todo esto en un corto período de tiempo, solapándose unos estilos a otros, incluso al interior de una misma película.

Intentaré una clasificación en la que se tengan en cuenta todos estos elementos, prescindiendo, cuando sea necesario, del más obvio, es decir, el cronológico, para mantener un mínimo de coherencia. Para una reconstrucción cronológica, acúdase a las fechas ofrecidas en la filmografía final.

Primera época: la mirada impasible

Atendiendo al uso de la cámara podemos dividir la obra de Andy Warhol en dos grandes bloques: uno en el que la cámara mantiene un encuadre inmóvil a lo largo de toda la película y un segundo en el que, primero desde la posición fija del trípode, después con puntos de vista diferentes, la cámara, inquieta, realiza continuas panorámicas, bruscos *zooms* e inesperados desenfoques. La primera época tiene como protagonista a una cámara impertérrita, una mirada impasible, fría, estática, clínica, cruel en su crudeza.

Es la mirada fascinada del Warhol entomólogo, «más allá del deseo, de las emociones y, por tanto, de cualquier comportamiento ético»[13]. Para ese extraño entomólogo, la contemplación prima sobre el análisis, dejándose arrebatar por el aspecto y el comportamiento de sus criaturas. La reducción minimalista de estilo y contenidos (que se puede prestar a una simplificación conceptual) no solo no resta valor estético a estas películas sino que, por el contrario, maximiza sus rasgos plásticos, pictóricos o fotográficos. El estatismo deviene esteticismo: se cuidan el encuadre, la composición y la iluminación como no se hará en la segunda época, en la que se exploran en mayor medida los elementos propiamente cinematográficos (desenfoques, *zooms,* panorámicas, barridos, montaje estroboscópico).

a) Falsos inicios

Coincidiendo con el rodaje de *Kiss* y el montaje de *Sleep* Warhol rodó algunas bobinas primerizas de 3 minutos. *Henry in Bathroom* es un retrato de Henry Geldzahler, premonitorio de *Henry Geldzahler. Elvis at Ferus, Duchamp Opening* y *Andy Warhol Films Jack Smith Filming 'Normal Love'* (estrenada el 11 de noviembre de 1963, requisada por la policía y dada por perdida) tienen títulos claramente explicativos del contenido documental. Otras películas como *Tarzan and Jane Regained, Sort Of...* (montada y sonorizada por Taylor Mead), *Salome and Delilah* (que no se conserva) o *Batman Dracula* (inacabada) muestran a un Warhol narrativo y tanteante claramente influenciado por Ron Rice y Jack Smith y alejado del cine minimalista que lo haría famoso. *Soap Opera (The Lester Persky Story)* es una película atípica por la inclusión de material apropiado.

b) Etapa muda: bobinas de 100 pies

Sleep y *Kiss* inician la primera etapa del cine de Warhol, que engloba películas mudas, en blanco y negro, con paso de proyección a 16 fotogramas por segundo (en adelante fps) (es decir, ralentizando ligeramente el movimiento) y con un contenido minimalista de espíritu documental y/o retratista. *Sleep* se aparta del estilo general de la etapa por su elaborado

montaje. Pero el ojo atento puede comprobar que, al interior de las secuencias de diferentes duraciones, domina claramente la bobina de 4 minutos repetida en bucle. Esta bobina de 100 pies (30,5 metros, el tamaño máximo que permitía la cámara Bolex usada por Warhol) se convertirá en la unidad articulatoria mínima de esta primera etapa. Las películas se construyen empalmando bobina tras bobina, respetando veladuras y marcas iniciales y finales (sin pretender simular una continuidad formal, como sí sucedía en *Sleep)* y manteniendo la cámara fija (salvo excepciones: *Kiss,* al igual que los *Screen Tests,* cambia de punto de vista porque se cambia de escenario y de personaje en cada rollo; *Haircut* y *Couch* mantienen el mismo escenario, pero desde diferentes puntos de vista). Se suceden así *Blow Job, Eat, Shoulder* y *Mario Banana* (una de cuyas versiones es en color).

c) Etapa muda: bobinas de 1.200 pies

Al tener acceso a una cámara Auricon, que permitía la grabación de sonido y la utilización de cartuchos de 1.200 pies (365,76 metros; 48' a 16 fps o 33' a 24 fps), Warhol se embarca en el rodaje de la monumental *Empire* y de *Henry Geldzahler*. El enfoque es el mismo: retratos mudos de aliento documental, con bobinas empalmadas una tras otra, colas incluidas, y proyectadas a 16 fps, la velocidad del cine mudo; pero la duración se expande: los cuatro minutos se convierten en 48, y la media hora o 50 minutos de duración global de cada film crecen hasta alcanzar los 100 minutos de *Henry Geldzahler* o las 8 horas de *Empire*.

d) Etapa sonora: bobinas de 1.200 pies: encuadres fijos

Aprovechando la posibilidad de la cámara Auricon de registrar sonido sincrónico en la propia película, Warhol comienza su etapa sonora con *Harlot,* que también da inicio a su colaboración con el guionista Ronald Tavel y, por consiguiente, a su vertiente narrativa de ficción. La utilización de sonido obliga a un paso de proyector de 24 fps, por lo que la duración de cada bobina, que se sigue utilizando como unidad articulatoria mínima, se reduce a unos 33 minutos. Las películas tendrán por lo tanto una duración de 33, 67 o

100 minutos, dependiendo del número de rollos de los que conste. *Harlot* es un cuadro viviente en el que los personajes que están delante de la cámara no participan en el diálogo que tiene lugar tras ella. Cuadro viviente, o retrato coral, será también *The Life of Juanita Castro*. *Screen Test No. 2* continúa la tendencia retratista de los *Screen Tests* mudos, aunque con una mayor duración y con la voz como elemento potenciador de las posibilidades del retrato. En ella se fusionan las tendencias documental (retrato de Mario Montez) y de ficción (estimulada por los comentarios de Tavel fuera de campo), fusión que tendrá continuidad en los posteriores retratos de Edie Sedgwick *Poor Little Rich Girl* o *Beauty #2*. Siempre con guion de Tavel, entran en esta clasificación otras ficciones como *Horse* (con un interludio documental), *Vinyl* y *Kitchen*. Se puede apreciar cierta evolución en esta vertiente narrativa: del plano fijo de *Harlot* pasamos al de *Juanita Castro,* al que se han añadido diálogos en campo, para posteriormente adentrarnos en las «situaciones» con acción y diálogos de *Horse* y *Vinyl* y, finalmente, aplicar movimientos de cámara *(Hedy, My Hustler),* color y montaje *(Bike Boy, Lonesome Cowboys)*.

Segunda época: la mirada inquieta

Los breves y escasos *zooms* de la primera época (al inicio de *Vinyl,* en uno de los besos de *Kiss)* no nos podían hacer imaginar los bruscos, imprevisibles y narrativamente injustificados movimientos de cámara y desenfoques que llegarían a convertirse en una nueva marca de la «casa Warhol» durante su segunda época. En un primer momento estos movimientos y *zooms* están ceñidos a la fijeza del trípode, reconciliando estatismo y dinamismo; a un único punto de vista, aquel del mirón que identifica el objetivo de la cámara con el ojo de la cerradura desde el que espiar. En la etapa final de su carrera Warhol abandonará la bobina como unidad articulatoria y la unicidad del punto de vista para «inventar» el montaje estroboscópico en cámara. El artista parece descubrir el mecanismo de la cámara y el arte cinematográfico, imitando su evolución desde un clasicismo minimalista hasta un barroquismo estilístico. La mirada, inquieta, impaciente, dinámica e igual de cruel, se vuelve cínica, aplicando a la cámara el cinismo del interrogatorio inquisitorial que habíamos sufrido en *Screen Test No. 2*. La cámara parece querer ignorar la

propia existencia del reparto o de los diálogos; parece tener vida propia, independiente del contenido, a veces en contra del propio contenido, como la cámara de *Wavelength* (Michael Snow, 1967) que continúa impertérrita su avance por la habitación ignorando el cadáver que yace a sus pies. Con la llegada del color *(Paul Swan, Lupe, Chelsea Girls)* se recarga aún más la manipulación formal. El dinamismo es, llega a ser, abstracción.

a) Etapa sonora: bobinas de 1.200 pies: encuadres móviles

Chelsea Girls es la culminación del nuevo estilo de Warhol: desde la estabilidad del trípode los *zooms* y las panorámicas, junto con los colores estroboscópicos, reivindican el protagonismo de la cámara y una estética barroca que llega en ciertos momentos a la abstracción. *Chelsea Girls* es una obra ecléctica en la que se conjugan bobinas en blanco y negro con otras en color, secuencias dialogadas con otras mudas, fragmentos narrativos con propuestas documentales o retratísticas, guiones de Tavel con improvisaciones. La película se proyecta en dos pantallas simultáneas, emparentándose formalmente con *Outer and Inner Space, The Velvet Underground (All Tied Up), Lupe* y *More Milk Yvette*. Estas dos últimas, sobre las figuras de Lupe Vélez y Lana Turner, se unirán a *Hedy* (sobre Hedy Lamarr) y a *Harlot* (sobre Jean Harlow y, tangencial y visualmente, Carmen Miranda) para formar una tetralogía sobre la decadencia y los escándalos de las viejas estrellas de Hollywood, «más conocidas por su belleza que por su talento como actrices»[14]. **** participa de la doble proyección, pero no así de la doble pantalla: las bobinas, paralelas en la sala de proyección, confluyen en una sola imagen superpuesta en la pantalla, imitando *Christmas on Earth* (Barbara Rubin, 1962).

Tras explorar las ficciones de Tavel, Warhol retomará el impulso retratístico y documental de sus primeras obras. Tomando como modelo la contraposición dialéctica entre retratado e inquisidor de *Screen Test No. 2* el cineasta solicitará la colaboración de Chuck Wein para los retratos de Edie Sedgwick en *Poor Little Rich Girl* y *Restaurant (Beauty #2,* aunque posterior, pertenecería, por la fijeza del encuadre, a la época anterior). *The Velvet*

Underground and Nico también encajará en la vertiente documental.

b) Etapa sonora: narraciones en color: montaje estroboscópico

La etapa final de la carrera cinematográfica de Warhol se aparta de los presupuestos minimalistas iniciales para acercarse al cine narrativo convencional, aunque siempre desde una concepción propia y radical de contenidos y formas. Abandona la toma continua para inaugurar, con *Bufferin,* un sistema de montaje en cámara que consiste en apagar la cámara, cambiar de punto de vista y encenderla de nuevo, respetando durante la proyección los fotogramas en blanco y el pitido resultantes del procedimiento. *Bufferin,* como delata su duración de 33 minutos, mantiene, a pesar del uso de montaje, la integridad de la bobina, cuyos límites pasan más desapercibidos en las narraciones *Imitation of Christ, I a Man, Bike Boy* y *The Nude Restaurant* y que pierde su función articulatoria, debido a los cambios de escenario, en *Lonesome Cowboys*. La última película realizada por Warhol, *Blue Movie,* retoma en cierta manera la sencillez conceptual de sus primeras obras para fusionarla con los contenidos transgresores de las últimas.

Ascendencias pictóricas e influencias

Cuando Warhol empieza su carrera como cineasta, en 1963, estaba entrando en el período más notorio de su carrera como pintor (su primera exposición individual en una galería de arte había tenido lugar en 1962; las 32 latas de sopa Campbell exhibidas lo hicieron famoso). Por mucho que las diferencias de formato entre las dos artes (pintura y cine, una espacial, la otra temporal) nos puedan confundir, abundan las similitudes entre ambas. Uno de los elementos característicos de la pintura de Warhol, el serialismo, encontró en el cine un aliado natural: la propia constitución física del mecanismo cinematográfico, 24 imágenes similares pero no idénticas por segundo, no es más que una imitación de los paneles seriados del pintor (como las latas de sopa Campbell, aparentemente iguales pero de diferentes sabores; como sus billetes de dólar o sus sellos, cuya serialidad en el estampado real original se

limita a reproducir). La producción mecánica e industrial es común a ambas artes en la Factory. Pero la repetición no se limita al natural uso de secuencias de fotogramas: gran parte de su cine se basa en la repetición (bucles de *Sleep,* diferentes besos en *Kiss)* y en la serialización *(The Thirteen Most Beautiful Women, The Thirteen Most Beautiful Boys, Fifty Fantastics and Fifty Personalities).* Si en estos ejemplos, que imitan a las pinturas de *Most Wanted Men, Soup Cans, Marilyns* o *Jackies,* se ofrecían series de diferentes bobinas para construir una película, en otros casos son las películas las que se agrupan en series numeradas: *Haircut (No. 1, No. 2* y *No. 3), Screen Test No. 1* y *No. 2, Mario Banana (No. 1* y *No. 2), Beauty #1* y *#2;* o sin numerar: *Hand Job, Blow Job* e *Eating Too Fast* son variaciones sobre el mismo tema. También nos encontramos con series temáticas: *Harlot, Hedy, Lupe* y *More Milk Yvette* conforman una tetralogía sobre las viejas glorias de Hollywood. Incluso el carácter episódico y no lineal de películas narrativas como *Bike Boy* y *I a Man* redundan en la concepción seriada de su cine.

En muchos de sus cuadros seriados Warhol incluía, por razones compositivas, algún lienzo en blanco. Esta ausencia de imagen tendrá su contrapartida en las películas en las que respeta los fragmentos blancos, velados, al inicio y al final de cada carrete, que de igual manera funcionan como elementos rítmicos y compositivos; o en la bobina central de *Horse,* remanso documental en medio de una ficción. La utilización de la bobina como unidad mínima articulatoria convierte incluso las películas de plano único *(Empire)* en un ensamblaje de elementos similares (la aceptación de las veladuras iniciales y finales en el montaje final hace destacar la individualidad de los diferentes rollos, por muy semejantes que estos sean). La individualidad de cada carrete se resalta, además (en *Chelsea Girls,* en las diferentes colecciones de *Screen Tests),* por su carácter modular no fijo: cada elemento es susceptible de ser reutilizado, repetido, cambiado u omitido a discreción (de igual manera el orden de los diferentes lienzos de los cuadros seriados quedaba en muchos casos a discreción del o de la galerista de turno). En las películas a doble pantalla *(Lupe, Chelsea Girls)* este serialismo temporal adquiere un aspecto espacial similar al de la producción pictórica del artista. El rostro de Sedgwick, duplicado en cada una de las dos pantallas de *Outer and Inner Space,* entra en el ámbito mítico de los múltiples *Elvis,*

Marilyns y *Jackies* gracias a la estética de la repetición.

En conjunto, el cine de Warhol está repleto de repeticiones y variaciones, bien a nivel global, bien al interior de las películas, en las que se repiten frases, actores, actrices, guionistas, temas y contenidos. Pero las referencias pictóricas no se limitan al aspecto seriado. Son innegables el carácter pictórico de su obra muda, la meticulosidad de los encuadres y de la iluminación, las composiciones tenebristas y la afiliación impresionista de alguna película. Los cambios en la luminosidad que se producen a lo largo de *Empire* remiten a la serie (serialismo, una vez más) de retratos que Claude Monet hizo de la fachada de la catedral de Rouen. Stephen Koch ve en *Nu descendant un escalier N.º 2* de Duchamp (arte cinético) una «meditación serial sobre el movimiento» desde un soporte estático, y lo complementa con *Sleep,* una «meditación serial sobre la quietud» desde un soporte dinámico[15].

Warhol es un gran retratista, como testifican los cientos de *Screen Tests* que rodó, y como tal un gran pintor de luces y sombras cinematográficas. Pero, a diferencia de lo que sucede con la pintura o la fotografía, el carácter temporal del cine nos impone la duración como dimensión concreta, lo que para cierto público apresurado crea una dificultad añadida. Cine y pintura conviven en el arte de Warhol, como lo prueban películas como *Kiss* y *Sleep:* la primera se inspira en un cuadro del propio artista, *The Kiss,* que a su vez procede de un fotograma de la película *Dracula*. Algunos fotogramas de la segunda están en el origen de los cuadros *Sleep* y *Large Sleep*. Fotogramas de otras películas (la propia *Kiss, Empire, Henry Geldzahler, Eat* o *Blue Movie)* también acabaron por adquirir formato pictórico. En Warhol es habitual la transposición de un medio a otro: de la fotografía a la pintura, de la pintura al cine, del cine a la pintura y de esta a la escultura; incluso se atreve a transformar la grabación de una serie de conversaciones en la novela *a* (1968).

Elementos industriales, comerciales y sociales que pueblan y caracterizan la pintura pop encuentran espacio al interior de algunas de sus películas: música pop en *Vinyl,* marcas comerciales y anuncios apropiados en *Soap Opera,* listado de electrodomésticos en los créditos orales de *Kitchen,* marca de la ropa interior de Sedgwick en *Beauty #2*.

Warhol es producto también de la influencia *beat*. Su novela *a* imita el

método de la sección «Frisco: The Tape» de *Visions of Cody* (1959-1972), de Jack Kerouac (ambas consisten en la transcripción de conversaciones). El método de «recorte» de William Burroughs conforma el aspecto cubista y fragmentado de *Sleep* y alimenta el posterior montaje estroboscópico. Una de las bobinas de *Couch* recoge, a imitación de *Pull My Daisy* (Alfred Leslie, 1959), a los escritores *beat* más reconocidos en la misma actitud juguetona y distendida. El arte pop procede, en cierto sentido, de la sensibilidad *beat*. Taylor Mead, uno de los actores más constantes de Warhol y más típicamente pop, procede del ambiente *beat*.

Pero también bebe de la radicalidad de Fluxus (y por tanto de Duchamp y de Dadá), a cuyos conceptos añade la plasticidad y belleza del cine *underground*. Asiduo visitante de las sesiones de la Film-Makers' Cooperative de Nueva York, su cine se deja influir menos por el cine experimental de lo que él acabará influyendo, directa o indirectamente. Quizá el cineasta con el que se sentía más identificado sea Kenneth Anger. Ambos comparten el activismo homosexual, la utilización de iconos populares y la apropiación de objetos como rasgo pop a la vez que dadá; y ambos se sienten fascinados, más que por las películas de Hollywood, por las decadentes vidas de las estrellas (la *Lupe* de Warhol se inspira en el suicidio de Lupe Vélez tal y como se relata en el *Hollywood Babylon* de Anger). De Jack Smith, al que había filmado durante el rodaje de *Normal Love* (1963), toma el carácter improvisado y anticonvencional de sus narraciones cinematográficas, la aceptación del azar como elemento creativo y la estética declaradamente *camp,* además de la no aceptación de una versión «definitiva» y de la aleatoriedad de la banda sonora y del orden de los rollos durante las proyecciones. Y de *Rose Hobart* (Joseph Cornell, 1939) copia el paso de proyección a 16 fps para imprimir a la imagen una pátina fantasmagórica[16]. Si el cine de Warhol, cuando salía de la clandestinidad, escandalizaba y ofendía a la sociedad y a la intelectualidad de su tiempo, en el ámbito experimental dejó una huella difícil de ignorar.

Warhol es uno de los padres del estructuralismo cinematográfico, aquel de esencia minimalista que destaca la forma o estructura sobre el contenido, que reivindica el significante sobre el significado y que tendrá en Michael Snow y Hollis Frampton a sus más interesantes exponentes. La radicalidad de su

enfoque inspirará las teorías de Peter Gidal, para quien la duración permite destacar la materialidad del celuloide, su paso por el proyector, la granulosidad de la imagen. El respeto de la bobina en toda su longitud redunda en esta idea materialista. El austríaco Kurt Kren recogerá los contenidos provocadores de Warhol cuando filme las *Materialaktionen* de Günter Brus y Otto Mühl o cuando retome una idea de Warhol, una *Piss Movie* nunca llevada a cabo, para realizar su similar *20 September* (1967).

La extrema duración de *Empire* o el proyecto de filmar durante 24 horas[17] la vida cotidiana de Edie Sedgwick están en el origen de programas televisivos como *Big Brother* o similares, perfectamente warholianos en la impúdica exhibición de la crudeza de las interrelaciones humanas, aunque acaben finalmente banalizados por la introducción de concursos internos y por el montaje de planos de múltiples cámaras. Y también están en el origen de la presentación de material grabado por cámaras de vigilancia como objeto artístico. Y de la presencia de cámaras fijas en la Red, 24 horas al día, encuadrando el Empire State Building u otros espacios urbanos. *Couch* inspira título y contenido de la suiza *Couch* (Hanspeter Ammann, 1994). El *David* (2004) de Sam Taylor-Wood es una copia de *Sleep,* al igual que el plano de Abbas Kiarostami de un bebé durmiendo, rechazado para el proyecto *Ten Minutes Older* (2003) y exhibido en Milán como instalación, o *Sleepers* (2001), del mismo cineasta iraní, en el que una pareja dormida es filmada en picado cenital durante 90 minutos. La actitud neodadá de Fluxus influyó en Warhol, y este a su vez influyó en Fluxus. Los *Bottoms* (1966) de Yoko Ono retoman *Taylor Mead's Ass,* y *Fly* (1970) no deja de ser una variación sobre *Sleep*.

Si la repetición serial es un elemento básico en el arte de Warhol, la repetición en bucle del mismo fragmento cinematográfico, estilema que proviene de *Le Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924) y de *Emak Bakia* (Man Ray, 1926) y que llegará a caracterizar al cine estructural-materialista, será utilizada por Warhol en una única película, *Sleep* (y, aunque con un plano de por medio, en la repetición del tercer anuncio de *Soap Opera).* El bucle de *Sleep,* repetitivo, meditativo, místico y mántrico, tendrá continuidad en *Report* (Bruce Conner, 1965) y en la obra de Malcolm LeGrice.

Warhol fue igualmente pionero, quizá creador, de los espectáculos

multimedia, aquellos Exploding Plastic Inevitable (EPI) en los que la música de The Velvet Underground se aderezaba con los bailes de Gerard Malanga y Mary Woronov, con las iluminaciones estroboscópicas de Billy Name y con sus propias películas proyectadas en las paredes. En este sentido se adelantó a la actual utilización de la imagen en movimiento como «instalación», destacando su valor plástico sobre el aspecto temporal, desvirtuando la duración y liberando al público de la obligación de contemplar la obra en su totalidad. Warhol permite que la audiencia salga de la sala, regrese, comience o abandone el visionado a media película: la temporalidad de su cine adquiere rasgos esculturales, sus imágenes se solidifican sobre la pared, la longitud de las películas resulta ser la herramienta necesaria para la aniquilación de la duración.

Mi tiempo no es tu tiempo

Para captar la vida real, en toda su minuciosidad, tal y como la capta la gente que se pasa una tarde mirando por la ventana (símil utilizado por Warhol para justificar su arte), necesitamos tiempo, necesitamos las 8 horas de *Empire* o las 25 de ****. El tiempo de Warhol es un tiempo contemplativo, místico. Su temporalidad es la gran barrera que se interpone entre su cine y el público, incluso aquel llamado «especializado». La duración, utilizada como dimensión concreta, junto con la leve y fantasmagórica ralentización de la acción, será el rasgo definitorio de sus primeras películas. Ante ellas tenemos una «sensación casi física del tiempo»[18]. Sus películas, en concreto *Empire* con sus campanadas luminosas, son auténticos relojes.

Si el visionado de su cine es un acto meditativo, las películas se convierten en mandalas. Lo estático deviene extático. La obra continúa desarrollándose imperturbable, con o sin la complicidad de la audiencia. La obra impone su tiempo. El tiempo es la materia prima del cine. Warhol es la negación del pasatiempo, es la afirmación del tiempo. La ausencia de movimiento subraya la presencia del tiempo. El movimiento engaña y oculta el tiempo, a la vez que lo marca y delimita.

La duración «excesiva», en la que se ancla una acción nimia (en ambos sentidos del término: irrelevante y minuciosa), anula la metaforización de la imagen, que deja de «representar» algo para «presentarlo», destacando su individualidad, su concreción, su realismo. Curiosamente, cuanto más se respeta la duración real de la acción (como la preparación de la comida en *Jeanne Dielman* [1975], de Chantal Akerman), menor sensación de «realismo cinematográfico» tiene el público, por mucho que André Bazin reivindicase el plano-secuencia como logro del realismo cinematográfico. *Empire* se cataloga como experimental precisamente por la renuncia a «esencializar» su único plano. A mayor duración, más se resalta el artificio de la representación, su materialidad, el grano del celuloide, la reacción del público (que ya forma parte de la historia de la película, imponiéndose a ella). Mekas se apoya en Bazin para reivindicar a Warhol como adalid del cine directo o *cinéma vérité*. La duración permite pensar y analizar, y exige una audiencia activa; el bombardeo de imágenes breves impide el pensamiento y promociona un público pasivo. Warhol, como innovador, ha de crear un público nuevo, «educando» al público viejo: «Mis primeras películas que utilizaban objetos estáticos fueron realizadas también para ayudar a la audiencia a conocerse mejor a sí misma». La mecanicidad del proceso de serigrafiado y la del cinematógrafo obliteran el concepto de autor y la sacralización de la obra de arte. Importan más el público y sus reacciones que la obra en sí. Perdida la aureola sacra, la obra, la película, se puede proyectar en cualquier pared, en cualquier acontecimiento, sin que la audiencia se sienta obligada a contemplarla en toda su duración. Los cuadros se pueden exponer en un escaparate, las películas pueden servir de decoración de los conciertos de The Velvet Underground o en las fiestas privadas de Jane Holzer. Como una pintura cualquiera en cualquier pared, no conllevan la obligatoriedad de visionarlas: «Podías hacer más cosas viendo mis películas que con otro tipo de películas; podías comer y beber y fumar y toser y apartar la vista y después volver a mirar y las películas seguirían allí»[19].

El aburrimiento es un concepto subjetivo. Lo que para una persona resulta aburrido no lo es necesariamente para la vecina. Lo que en un momento dado produce aburrimiento puede resultar fascinante tiempo después. El aburrimiento depende de la relación que se produzca entre público y obra.

Podemos hablar, más estrictamente, de «monotonía» y «repetición», conceptos valorados positivamente por Warhol y utilizados consistentemente en sus pinturas y películas. Sus pinturas seriadas no solo repiten la misma imagen en el mismo espacio, sino que se agrupan a lo largo del tiempo en series similares que crecen y se multiplican.

Los diálogos de las películas sonoras de Warhol pueden funcionar como hilo conductor, como «pasatiempo». Para el cineasta, sin embargo, quizá sean lo menos importante. Si la cámara está fija ante unas figuras estáticas, como en *Harlot,* inevitablemente nos centramos en las voces porque son el único elemento con «movimiento». Pero cuando en su segunda época la cámara descubre panorámicas y barridos y desenfoques y *zooms,* el diálogo (la «acción») se somete a las veleidades de aquella: la cámara prima sobre el reparto y el texto, prescindiendo de ellos sin mayor preocupación. En *Chelsea Girls* el sonido de las diferentes bobinas aparece y desaparece aleatoriamente; en *Outer and Inner Space* el recitado de Sedgwick es prácticamente inaudible; en *Kitchen* el ruido de la batidora ahoga el monólogo de Mickey.

El estilo de Andy Warhol

Warhol no muestra «la más mínima voluntad de estilo», afirma Sánchez-Biosca[20], quizá dejándose llevar por una interpretación conceptual que prescinde del aspecto plástico de su cine. El nacimiento del adjetivo «warholiano» implica, por el contrario, unos rasgos estilísticos definidos y claros, algunos de los cuales ya he mencionado con anterioridad.

La elección de la bobina, de 4’ o 33’ o 48’, como unidad mínima articulatoria define la importancia que tiene la temporalidad en el cine de Warhol: todo se somete a la estricta y no manipulada duración de los cartuchos. Esta dependencia se acentúa en sus películas sonoras, en las que la narración o bien se ve interrumpida por el brusco final de la bobina *(Beauty #2)* o bien ha de estirarse en el tiempo para cubrir la duración establecida *(Juanita Castro).* En *Kitchen* un imprevisto accidente pone fin a la interpretación del guion y, en los minutos finales, la ficción se convierte en documental ante la mirada impasible de la cámara.

La ausencia de montaje implica la presencia de las colas de las bobinas, fragmentos aparentemente vacíos de contenido en los que salta a un primer plano la materialidad del celuloide, las marcas comerciales, la cuenta atrás, las veladuras, las perforaciones circulares realizadas en el laboratorio, las motas de polvo o los arañazos. Warhol insistía en la conservación (y estetización) de este ruido visual, de igual manera que abogaba por el respeto de las abundantes erratas tipográficos en su novela *a*. Este consciente enfoque materialista lo convierte en precursor del cine material-estructural.

Ausencia de montaje y conservación de las colas son dos elementos estilísticos que le permiten prescindir del proceso de posproducción: la película está completa y finalizada una vez revelada. Las películas mudas carecen de título rotulado. Las sonoras contienen créditos orales, a imitación de *The Magnificent Ambersons (El cuarto mandamiento,* Orson Welles, 1942) y de *Fangelse (La prisión,* Ingmar Bergman, 1949). En algunas *(Kitchen, Horse, Vinyl...)* los créditos orales se distribuyen por toda la película, rompiendo su función introductoria o conclusiva. En *Kitchen* la voz fuera de campo numera las dos bobinas de las que consta, reivindicando su presencia física y temporal, reconociéndolas como «capítulos», a medias entre nota técnica (dato de claqueta) y consciente estructuración. La sencillez estilística y el primitivismo estructural implican una reducción al mínimo del proceso técnico: son películas «fáciles» cuyo rodaje dura lo que las propias cintas y en las que se aceptan, sin corregir, los accidentes y errores provocados por el azar. No existe doblaje ni sincronización, y en los casos en los que existe música de fondo *(Harlot, Vinyl, Horse...)* esta acaba formando parte del mundo diegético porque es música que suena durante el rodaje y se graba directamente en la banda sonora óptica de la película.

En la primera época del cine de Warhol la cámara permanece impertérrita, fija en el trípode. La concentración en un fragmento fijo de espacio a lo largo de un período de tiempo provoca una fuerte tensión entre la escena visible y el fuera de campo: nuestra mirada lucha por salir del encuadre, intensificando la presencia del espacio más allá de los límites de la pantalla. El contenido del cine de Warhol nace como consecuencia directa de la forma o de la estructura de las películas. El contenido se somete a la duración fija de la bobina y al encuadre fijo de la cámara. La cámara fija teatraliza el espacio, reducido a una

unidad; el encuadre fijo sustituye al ojo de la cerradura por el que mira el *voyeur:* la acción se nos escapa por los bordes. Si a esto añadimos una iluminación tenebrista y un punto de vista picado *(Vinyl, Beauty #2),* los límites de la pantalla se vuelven todavía más claustrofóbicos.

En el cine de Warhol el sonido nace antes de que la cámara comience a moverse. Sea ante la mirada impasible de la primera época o ante los vertiginosos movimientos y desenfoques de la segunda, la voz trae consigo la creación de personajes, algunos de los cuales, ocultos tras la cámara, fuera del encuadre, solo consisten en voz, en diálogo. Pero son personajes «antipsicológicos», como afirma Peter Gidal[21]. La psicología se trasvasa del personaje a la persona, al actor, a la actriz. En los estudios que componen este libro empleo habitualmente los términos «actor» y «actriz» incluso en los momentos más documentales de Warhol, porque la poderosa presencia de la cámara informa ineludiblemente de sus comportamientos. Dejando de lado la vertiente documental, aunque también en ella, en las ficciones de Warhol-Tavel la actuación retoma el distanciamiento brechtiano para proporcionarnos un recitado hueco, «falso» (y por tanto tan verdadero), repetitivo, vacío de contenido: podríamos describir una escena de cualquier película comercial diciendo: «Jo es asesinada en la cocina», identificando la representación con la realidad, dejándonos absorber por la verosimilitud de la ficción. En *Kitchen* a lo máximo que podemos aspirar es a decir: «Edie Sedgwick finge ser asesinada en la cocina». La «irrealidad» de las ficciones warholianas, en las que actores y actrices repiten los diálogos que les susurran o que les muestran en grandes tableros fuera de campo, se convierte en la realidad documental del propio rodaje y de la psicología e interrelaciones del reparto. Las ficciones son farsas y vodeviles, son situaciones ridículas («Como la vida misma», constata Warhol) que inspiran y se inspiran en el Teatro del Ridículo de Ronald Tavel. Focos y jirafa del micro, que Warhol incluye en el espacio diegético, confluyen con las colas de las bobinas en una interpretación brechtiano-materialista del arte.

Y están la crueldad, el sadismo (y masoquismo) de las relaciones humanas, la voluntad de poder y de dominio como aspiración suprema, tanto en la ficción de *Vinyl* como en la realidad de *Chelsea Girls*. Las películas de Warhol son un gran fresco sobre la vida en la Factory en los años sesenta,

sobre ese grupo de personas desinhibidas, mayormente homosexuales y adictas a las anfetaminas, que vivieron rápido y murieron pronto, muchas; que se suicidaron, otras; que mostraron una sexualidad normalizada y natural; que se convirtieron en precursores de los movimientos de liberación homosexual. El sexo, la carnalidad, la fisicidad siempre presentes: la oralidad de *Kiss, Eat, Blow Job, Mario Banana* (infancia de su cine). El cuerpo erotizado de *Sleep,* las nalgas juguetonas de *Taylor Mead's Ass,* la corporeidad de *Shoulder*. El sexo explícito de *Couch* y *Blue Movie*. Voyeurismo. Y las vidas y relaciones de estas pseudoestrellas desnudadas por la cámara en *Chelsea Girls,* ya decadentes antes de llegar al verdadero estrellato, imitación barata de los grandes astros de Hollywood. En Warhol no existe cinefilia, sino *starfilia:* le interesa más la vida de las estrellas fuera de las películas, sus miserias, sus decadencias. Las películas de Warhol, junto con las fotografías de Billy Name y Stephen Shore, la cobertura periodística de las fiestas en la Factory o en los restaurantes de Manhattan, la novela *a* y las innumerables cintas de audio y vídeo grabadas en el estudio, en definitiva no son más que un intento de plasmar, de fijar en el tiempo, esa colección de personas y personajes que poblaban la Factory y que, en cierta manera, no dejaban de ser creaciones del propio Warhol. La Factory, esa «escultura social» en palabras de Steven Watson, es la gran obra de Warhol, y su cine, uno de los medios que utilizó para inmortalizarla. En palabras de Warhol: «Nuestras películas son como fragmentos. Nunca llegamos realmente a completar una película: todo forma parte de otra cosa»[22].

---

1 «The Independent Film Award», en P. Adams Sitney (ed.), *Film Culture Reader,* Nueva York, Cooper Square Press, 2000, pág. 428 [primera edición de 1970]. La entrega del premio fue recogida por Mekas en su película *Award Presentation to Andy Warhol* (1964).

2 «Ya no pinto. Lo dejé hace un año y ahora solo hago películas [...]. Las películas son más emocionantes». Grechten 3, «Nothing to Lose. An Interview with Andy Warhol», en *Cahiers du Cinéma in English,* núm. 10, 1967. Recogido en Michael O'Pray (ed.), *Andy Warhol: Film Factory,* Londres, British Film Institute, 1989, pág. 54; y en Kenneth Goldsmith (ed.), *I'll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews,* Nueva York, Carroll & Graf, 2004, pág. 85. Traducido en Juan Guardiola (ed.), *Andy Warhol: cine, vídeo y TV,* Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2000, página 343.

3 «Al sol se le permite tardar ocho horas enteras en ponerse y salir», escribe Tyler en el citado artículo.

4 Wayne Koestenbaum *(Andy Warhol,* Londres, Phoenix, 2003) afirma rotundamente que el cineasta «es un mentiroso».

5 Steven Shaviro, *Doom Patrols,* Londres, Serpent's Tail, 1997, capítulo 16.

6 Patrick S. Smith, *Andy Warhol's Art and Films,* Michigan, UMI Research Press, Ann Arbor, 1981, pág. 500.

7 Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras,* Barcelona, Paidós, 2004, pág. 201.

8 Tavel citado por Patrick S. Smith, *op. cit.,* pág. 153.

9 David E. James, «The Warhol Screenplays: An Interview with Ronald Tavel», en *Persistence of Vision,* 11, 1995. Citado por Douglas Crimp, *«Our Kind of Movie»: The Films of Andy Warhol,* Cambridge, MIT Press, 2012, pág. 145.

10 Jonas Mekas, «Notes After Reseeing the Movies of Andy Warhol», en John Coplans, *Andy Warhol,* Nueva York, New York Graphic Society, 1970, pág. 139. Recogido en O'Pray *(op. cit.)* y traducido en Guardiola *(op. cit.)*.

11 Sitney afirmó rotundamente que Warhol era «indiferente a la dirección, a la fotografía y a la iluminación» *(Visionary Film. The American Avant-Garde. 1943-1978,* Oxford University Press, 1979, pág. 371). Nada más alejado de la realidad: véanse los cuidados iluminación y encuadre en *Haircut* o *Blow Job*.

12 «The Flower Thief», en Wheeler Winston Dixon y Gwendolyn Audrey Foster (eds.), *Experimental Cinema. The Film Reader,* Londres y Nueva York, Routledge, 2002, pág. 197.

13 Sánchez-Biosca, *op. cit.,* pág. 203.

14 En palabras de J. J. Murphy sobre Vélez y Lamarr *(The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol,* Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2012, pág. 86).

15 Stephen Koch, *Stargazer. The Life, World & Films of Andy Warhol,* Nueva York y Londres, Marion Boyars, 1991, pág. 38.

16 Amy Taubin atribuye a la influencia de *Rose Hobart* otros rasgos de Warhol: la «fetichización de la estrella», el «escueto y directo título» y la reducción del objeto «a su esencia» (Cornell extrajo de *East of Borneo* [George Melford, 1931] los planos en los que

aparece la actriz Hobart). («My Time Is Not Your Time», en *Sight and Sound,* junio de 1994, pág. 21).

17 Fernand Léger soñaba «con una película de 24 horas de una pareja cualquiera, de un oficio cualquiera...». Mekas retomará la propuesta en su instalación *Dedication to Fernand Léger* (2003), pero fragmentando y distribuyendo la duración global por 12 monitores, cada uno con un par de horas de vídeo familiar rodado a lo largo del tiempo. Warhol grabará 24 horas de conversaciones con Ondine, las primeras 12 sin interrupción, para su novela *a*.

18 Jean-Sébastien Chauvin, en *Cahiers du Cinéma,* núm. 546, mayo de 2000, pág. 20.

19 Warhol citado en Victor Bockris, *Warhol: The Biography,* Da Capo Press, 2003, pág. 191.

20 Sánchez-Biosca, *op. cit.,* pág. 201.

21 A propósito de *Kitchen*. Peter Gidal, *Materialist Film,* Londres, Routledge, 1989, pág. 58.

22 Goldsmith, *op. cit.,* pág. 190.



Las películas de Andy Warhol. Primera época: la mirada impasible

In his sleep naked blue movies slow motion.

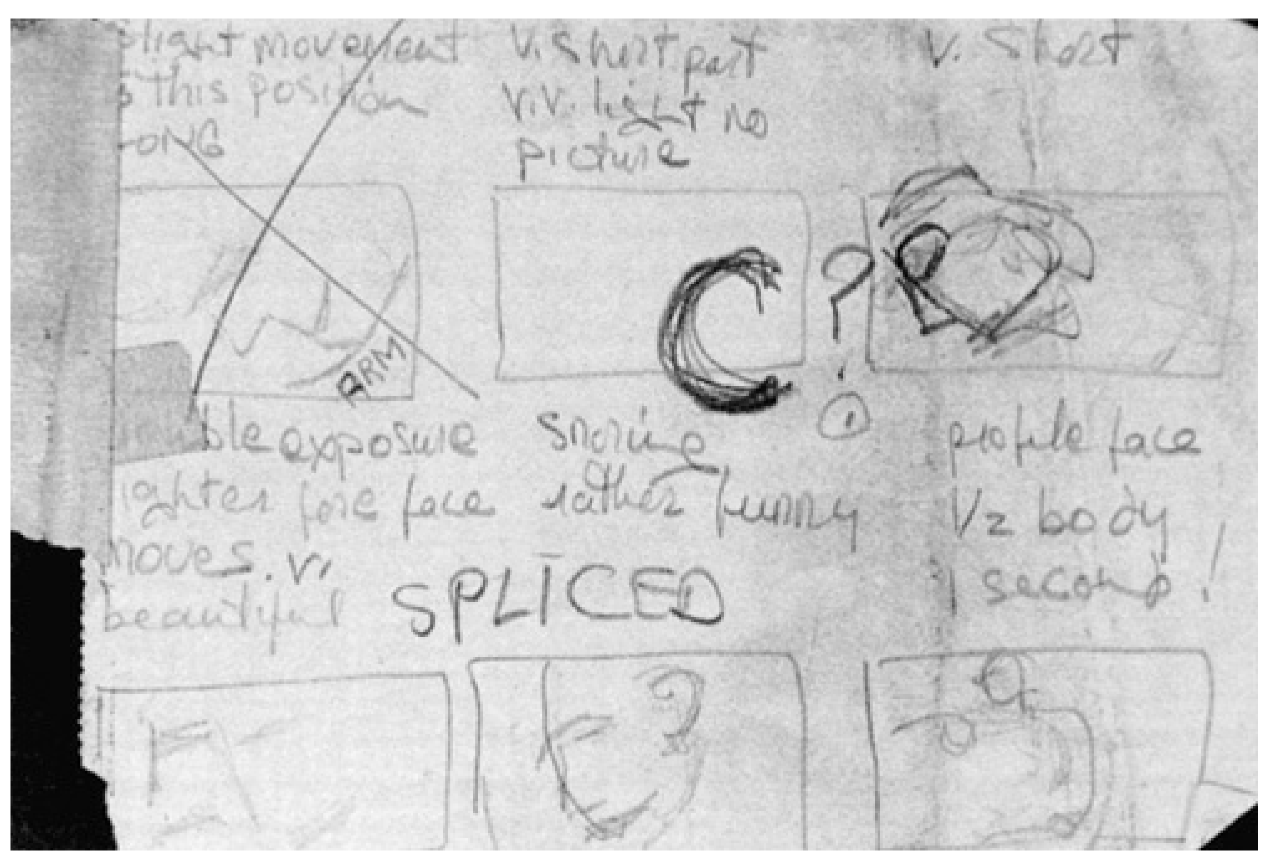
WILLIAM BURROUGHS, *The Soft Machine*

1963. Sleep

Ficha técnica: B/N, muda, 16 fps, 321 minutos. *Intérprete:* John Giorno.

Primera película de Andy Warhol, *Sleep* («Sueño/Dormir/Dormid») es la gran desconocida de su corpus cinematográfico, tanto por su duración, que limita la exhibición, como por apenas ajustarse a las descripciones que de ella hacen los textos críticos. Porque, así como nos podemos acercar bastante fielmente a otra película de duración monumental, *Empire,* a través de las glosas («plano fijo del Empire State Building a lo largo de ocho horas»), no ocurre lo mismo con *Sleep,* la más elaborada de sus películas, que mal se ajusta a una descripción del estilo «plano de cinco horas y media de un hombre durmiendo». La riqueza del montaje, la repetición de los planos y los diferentes puntos de vista, todo se pierde cuando, en aras del concepto, se simplifica su contenido. Como suele suceder con el cine de Warhol, la

fisicidad de la obra real contradice la versión conceptual. En el caso de *Sleep* la versión conceptual, que ha pervivido hasta hoy, llegó al público antes de su estreno gracias a una reseña de Jonas Mekas en la que mencionaba la obra en curso.



Estas notas o guion gráfico de Sarah Dalton ilustran la meticulosidad del montaje de *Sleep*.

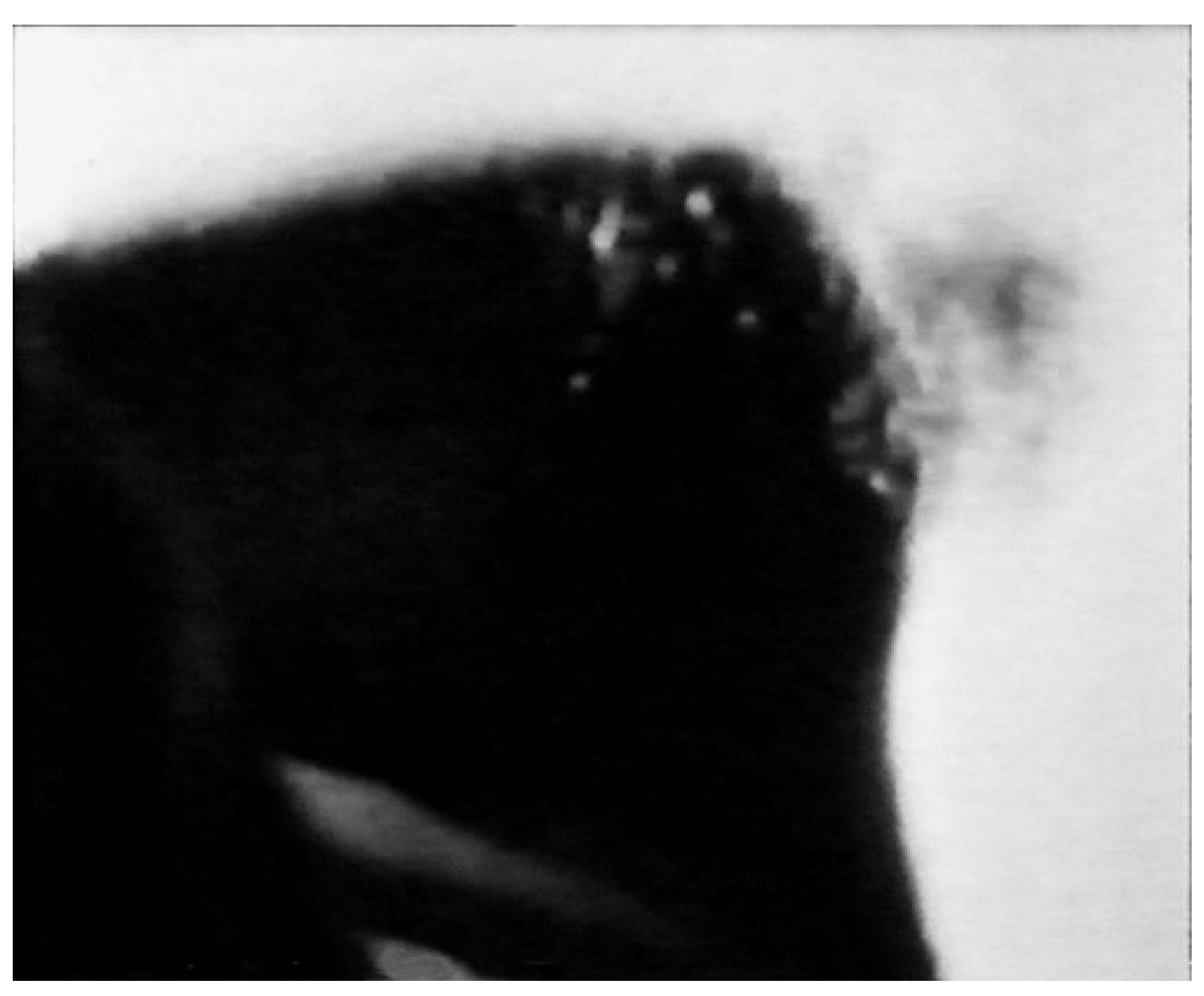
Sleep se rodó a lo largo de varias semanas, entre julio y agosto de 1963, en el apartamento del protagonista, el poeta John Giorno. Warhol utilizó una cámara Bolex de 16 mm. La impericia técnica del cineasta provocó que casi todo el material rodado se perdiese, y con él el proyecto inicial de mostrar a un hombre durmiendo a lo largo de ocho horas. Después de meses de dudas sobre su construcción la película consiguió su duración actual a partir de la multiplicación y montaje en bucle de 22 planos, con una duración original de 38 minutos, de un total de 52 bobinas de 100 pies que se conservan. La Film-Makers' Cooperative estrenó *Sleep* el 17 de enero de 1964 en el Grammercy Arts Theater de Nueva York. Existe una versión previa, nunca estrenada, en

cuyo montaje trabajó Sarah Dalton[1].

¿Cuál es el origen de *Sleep?* «El sueño se estaba convirtiendo en algo bastante obsoleto», nos dice Warhol en *POPism,* a propósito del uso cotidiano de anfetaminas en aquellos años, «así que pensé que era mejor apurarse en hacer una película de un hombre durmiendo», declaración que nos confirma el espíritu documentalista con el que el pintor se inicia en el cine. Filmar a alguien durmiendo durante ocho horas era una idea que le rondaba a Warhol incluso antes de poseer una cámara. Le comentó el proyecto a su amigo John Giorno y después a su ayudante Gerard Malanga, aunque mencionando como protagonista a Brigitte Bardot. John Giorno provocaba fascinación en Warhol por la cantidad de horas diarias que pasaba durmiendo[2]. «Me encantaba dormir. Dormía todo el tiempo, doce horas al día todos los días. Era el único lugar en el que me sentía bien: completa pérdida de la consciencia, descansando en un cálido mundo onírico, refugiándome en el inframundo», rememora el poeta después de contar cómo, en uno de sus primeros encuentros, Giorno borracho y Warhol de anfetas, este contempló el sueño de aquel durante ocho horas. «De ahí nació la idea para la película *Sleep*»[3]. El tema del desnudo durmiente no deja de tener, con todo, una larga tradición en el mundo del arte. Pero George Maciunas, cofundador del movimiento neodadaísta Fluxus y siempre crítico con los criterios de la New York FilmMakers' Cooperative por ignorar el cine ajeno a su catálogo, acusa directamente a Warhol de haber plagiado *Tree Movie* (Jackson Mac Low, 1961)[4].

Quizá convenga aclarar, en beneficio de Warhol, este punto: *Tree Movie* no es una película sino una propuesta o concepto de Mac Low según el cual, para materializar la sugerencia, tendríamos que escoger el árbol del título en primer plano, encender la cámara y abandonar el lugar. Cuando la cámara estuviese a punto de quedarse sin película, colocaríamos una segunda cámara cargada, alternando ambas cuantas veces deseáramos, con la posibilidad de grabar el sonido sincrónico. En una proyección se podría mostrar cualquier fragmento de la película, sin importar el principio ni el final. Una nota advierte que la palabra «árbol» es intercambiable por «montaña», «mar», «flor», «lago», etc. De acuerdo con esta descripción, la obra auténticamente plagiadora de esta idea sería *Empire* o *Henry Geldzahler,* pero nunca la compleja *Sleep*. Queda

claro que Maciunas tenía en mente la versión conceptual de la película de Warhol en vez de la real.



La imagen más enigmática de la película: plano 4 de *Sleep*.

Es sin duda esta versión conceptual la que actualiza Sam Taylor-Wood en su *David,* toma única del futbolista David Beckham durmiendo, exhibida en la National Portrait Gallery de Londres, que fusiona la temporalidad de *Sleep* con la intencionalidad retratística de los *Screen Tests*.

Resulta problemático definir el concepto de plano en *Sleep*. Warhol aprovechó los fragmentos más estáticos de las tomas originales para simular continuidad por medio del montaje en bucle y la ocultación de los cortes (aunque quedan en la película, justo antes de los empalmes, algunos temblores de cámara, producidos, bien por la manipulación de la cámara en el trípode,

bien por la ausencia de este). De las 22 tomas originales (que llamaré planos primarios) surgen los planos secundarios, compuestos a base de repetir en bucle el mismo fragmento, imitando la continuidad de una única toma. En otros momentos el cineasta no se contenta con prolongar artificialmente la vida de las imágenes repitiéndolas sobre sí mismas, sino que recupera y reproduce secuencias de dos o más de estos planos secundarios, construyendo nuevos fragmentos que llamaré aquí planos terciarios. Para simplificar, denominaré «plano» (y lo numeraré como tal) a aquel fragmento que mantenga su independencia con respecto a los adyacentes, ya sea primario (caso de los numerados 2 a 7 en el mapa de la película que ofrezco), ya secundario (el número 1, que constituye un bucle de un fragmento menor, fingiendo una única toma continua), ya terciario (el 24, que resulta de la suma del 20 + 21 + 22), ya se componga de bucles mixtos (plano 8), sean estos continuos o alternos. Consideraré, pues, a efectos de cómputo, como un único plano aquella secuencia de planos que sea repetición de una secuencia anterior.

Desde esta perspectiva maximalista y aditiva, podemos desglosar *Sleep* en 44 planos (el cómputo aumentaría a 207 si contamos cada plano primario, repetido o no), agrupados en cuatro bloques independientes y autosuficientes (es decir, que no están anclados en o no repiten planos de otros bloques):

1.er BLOQUE (46’):

- 1.ª parte (29’): siete planos originales. El 1 (que es un bucle en sí) es el único que no se repite.
- 2.ª parte: (17’): se repiten los planos de la 1.ª parte (excepto el 1) en el mismo orden y formando bucles.

2.º BLOQUE (3h 45’): seis planos originales, constituidos por bucles, que no se repetirán, con inclusión de planos primarios abstractos (el 17’ y el 18’: pantalla en blanco y en negro).

3.er BLOQUE (31’):

- 1.ª parte (2’): cuatro planos originales, el 19 incluyendo una repetición parcial de sí mismo.
- 2.ª parte (29’): repeticiones y bucles mixtos y complejos de los planos de la 1.ª parte, con la inclusión de dos planos originales pero similares (posiblemente pertenecientes a la misma toma), el 26 y el

35; este último no se repetirá.

4.º BLOQUE (18’): tres planos originales que no se repiten, ellos mismos constituyendo bucles.

La película se conserva en cinco bobinas. La primera se corresponde con el 1.er bloque; la segunda, de 55 minutos, con los planos 13-16 del 2.º bloque; la tercera incluye el plano 17 del 2.º bloque (84’); la cuarta, el 18 del mismo bloque (87’), y la quinta, de 49 minutos, engloba el 3.er y 4.º bloques.

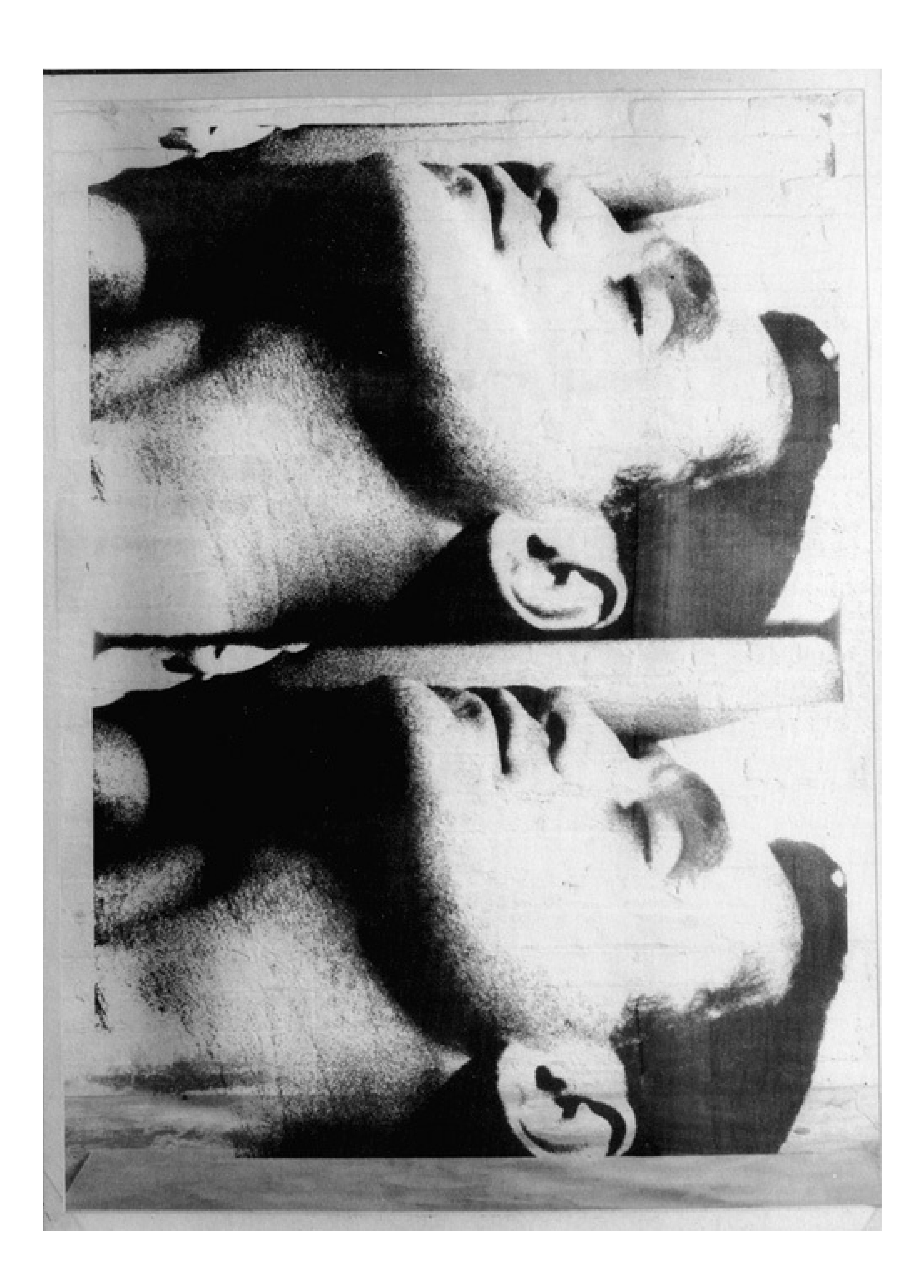
Los bloques impares se componen de dos partes: en la primera se imprimen los planos que se repetirán en la segunda. En ninguno de ellos se producen cambios en la postura del durmiente. Los bloques pares constan de un puñado de planos originales que no se repetirán, e incluyen elipsis temporales, indicadas por cambios en la postura de Giorno. Pero son falsas elipsis: por mucho que tengamos que ver la película secuencialmente, los cambios de postura se deben al montaje no cronológico de las bobinas.

Sleep es la única película de Warhol con un montaje tan elaborado y la única que utiliza la repetición de planos como elemento estructural. En lo que respecta al uso de la repetición como elemento estético, Warhol lleva al cine lo que Erik Satie había hecho en la música. Sus *Vexations,* pieza musical de 80 segundos que se repite a lo largo de casi 19 horas, fueron interpretadas en Nueva York bajo la dirección de John Cage durante el montaje de *Sleep*. Sabemos que Warhol acudió al concierto y sabemos de su admiración por Cage, al que tanto deben el aspecto repetitivo y las variaciones de *Sleep*[5].

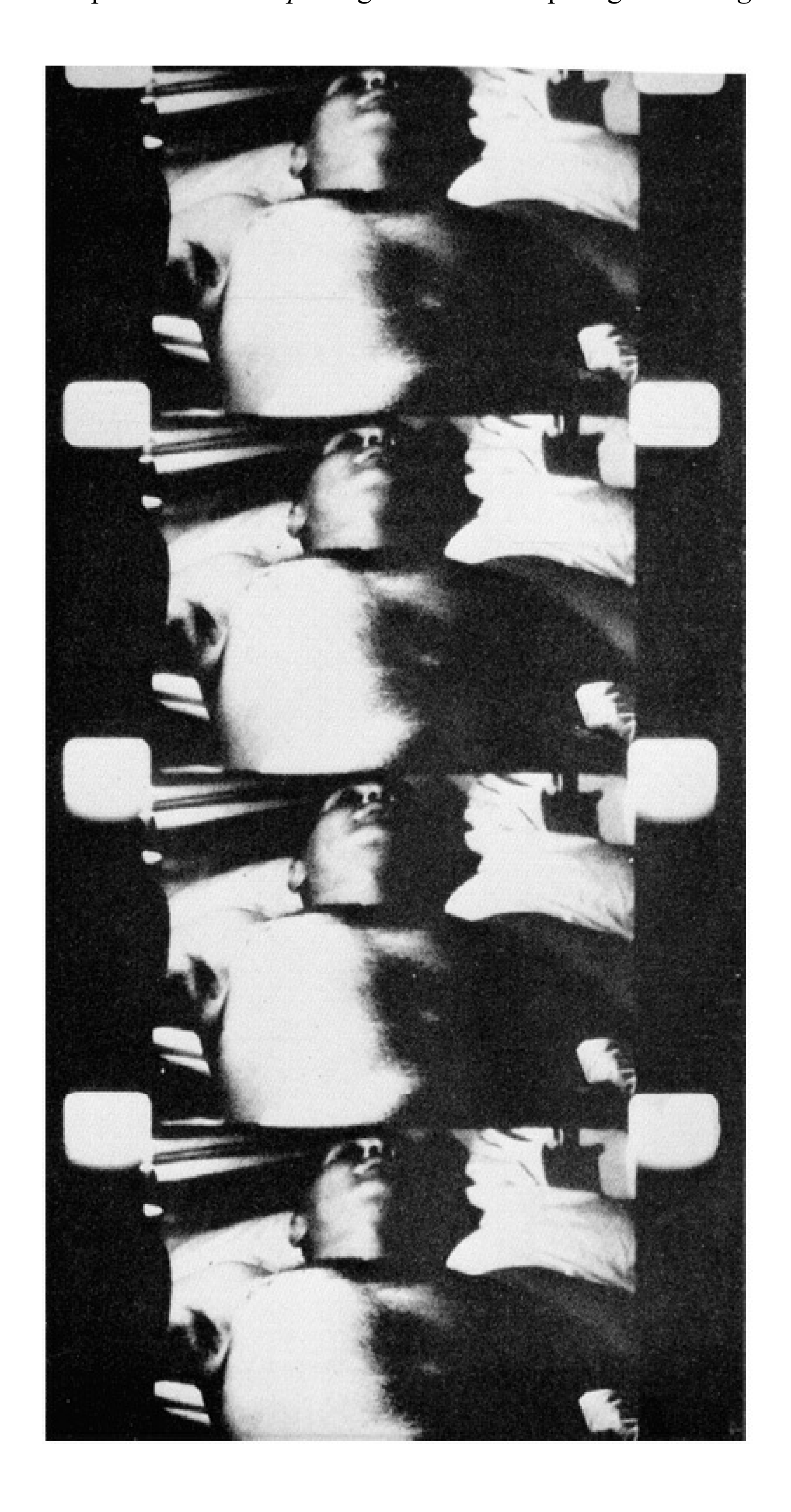
Un plano de *Sleep* tanto puede componerse de un bucle con una duración de hasta 87 minutos (plano 18) como engarzarse en una cadena de planos que después se repetirá en su conjunto (en el mismo orden o variándolo o insertando nuevos planos en la secuencia) como reducirse al destello de unos pocos fotogramas (plano 39). Muchos de ellos tienen una estructura interna dual: el típico plano primario, de 4 minutos, se divide en dos partes. En la primera la postura del durmiente es ligeramente diferente (plano 17) o bien la iluminación es más deficiente (plano 18) en relación con la segunda. Esta simetría interna, al repetirse en bucle, nos permite identificar los empalmes y apreciar las variaciones, transformando en ritmo una iluminación arbitraria o un movimiento accidental.

Gran número de planos primarios finalizan cegados por la luz del final de la bobina, destellos que permiten identificar los cortes ocultos en planos secundarios aparentemente continuos. En el caso del plano 44 es solo el último plano primario el depositario de las veladuras, que ponen punto final tanto al bucle como a la película. Esta conservación de los destellos, que en el cine convencional se leen como «defectos», se convertirá en una de las marcas estilísticas de Warhol y se agudizará en sus películas subsiguientes.

En la segunda parte del tercer bloque aparecen un par de planos (26 y 35) que excepcionalmente no son repeticiones de planos de la primera parte. Pero este hecho pasa desapercibido por la similitud de las imágenes. Esta es la sección menos compacta de la película. En ella tenemos desde fragmentos muy breves (el plano 39 dura un escaso segundo) hasta repeticiones en órdenes cambiantes, pasando por bucles mixtos en los que se repite confusamente una cadena de planos diferentes aunque similares.



Dos fotogramas del plano 16 de *Sleep* serigrafiados sobre plexiglás en *Large Sleep* (1965).



Fragmento del plano 2 convertido en serigrafía: *Sleep* (1966).

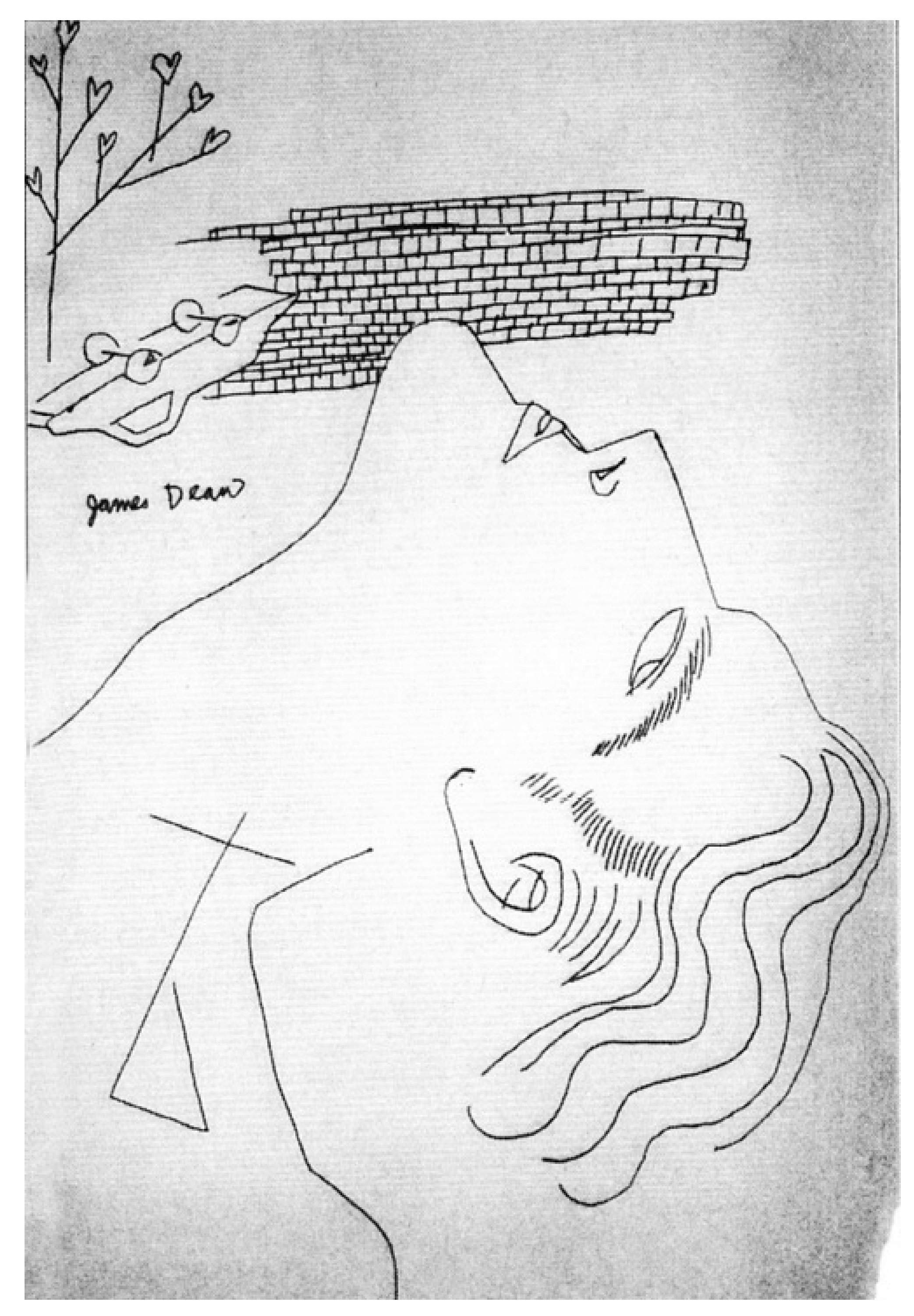
Los 22 planos originales muestran diferentes detalles del cuerpo relajado de John Giorno (cuello, mejilla, cara, nalga, muslo, pecho) desde diferentes puntos de vista, con distintas iluminaciones y en diferentes posturas. Excepto en el plano 6, en el que aparece por primera vez el rostro del personaje, en el primer bloque la cámara se centra en masas de carne anónimas y erotizadas que nos convierten en *voyeurs*. Los planos 16 y 18 encuadran de nuevo la cara, objeto exclusivo de nuestra mirada en los dos últimos bloques. Del anonimato de las superficies epidérmicas a la identificación facial, John Giorno, como actor identificado e identificable, acaba mostrando sus rasgos durante la mayor parte de la duración de la película.

Algunos planos del rostro son muy semejantes y bien pudieran proceder de una única toma. En los 25 minutos del primer plano nos enfrentamos al tema de la duración como dimensión concreta, a la fijeza de la mirada, a la ralentización de la proyección que realza el grano y la ausencia de movimiento; a no ser, claro está, las 45 inspiraciones y espiraciones de Giorno en cada plano primario. La escena aparenta continuidad y no será hasta que, en planos posteriores, los cambios en la postura o en la iluminación nos permitan apreciar los cortes cuando aprenderemos que *Sleep* es una película sobre la repetición y el ritmo. Si comienza con el ritmo básico de la respiración y del sueño, los bucles y repeticiones no serán más que la imagen de ese ritmo.

Contra la afirmación de Chauvin de que «Warhol es un artista de la muerte»[6] constatamos que *Sleep* es una película sobre la vida y su ritmo básico: la respiración. El cuerpo yacente y desnudo de Giorno, al contrario que el de la inerte protagonista de *Fly* (Yoko Ono), rebosa vitalidad y carnalidad. La mirada del amante, afectuosa y voyeurística, vigila y erotiza el sueño desnudo del amado, en un arranque cinematográfico lleno de una subjetividad que no se volverá a repetir (pero al mismo tiempo la cinta es una parodia de la tradición onírica del cinema experimental, de los psicodramas de Maya Deren, Kenneth Anger, Stan Brakhage o Gregory Markopoulos: Giorno podrá soñar, pero sus sueños se mantienen inasequibles tras el rostro dormido). Las elipsis temporales (aquellas que se producen entre los diferentes bloques, entre los planos 15, 16 y 17 y entre el 43 y el 44) traducen

un cambio de postura, negando la muerte (a la vez que negando la isocronía entre rodaje y proyección que críticos como Malcolm LeGrice saludaban equivocadamente): la artificialidad del montaje y la construcción temporal, desnudadas en esos momentos elípticos, convierten el sueño como estado *(sleep)* en sueño como representación *(dream),* la pasividad en actividad, lo estático en extático.

Pero las elipsis pierden su esencia temporal en beneficio de una concepción cubista del montaje: en *Sleep* no pasa el tiempo, sino que diferentes temporalidades confluyen en diferentes puntos de vista que hemos de considerar simultáneos. La propia estructura seriada de la película, junto con las repeticiones y la fragmentación del cuerpo, redundan en las intenciones cubistas (no cronológicas). La figura pierde su identidad, desintegrándose en granos abstraídos de luces y sombras. La película subvierte tanto nuestra condición de espectadores como décadas antes lo había hecho el *Nu descendant un escalier* (1912) de Marcel Duchamp en el campo de la pintura. Ambas obras, de plasmación serial, se complementan a la vez que se contraponen. Donde el cuadro refleja el movimiento sobre una superficie estática, multiplicando la figura, la película expresa la quietud a través de un arte esencialmente cinético, en el que las diferentes posturas del cuerpo subrayan el estatismo. Las elipsis, ausente la referencia temporal, nos obligan a adoptar una nueva concepción del tiempo, una nueva percepción onírica que entronca con la temporalidad simultánea de *Finnegans Wake* (James Joyce, 1939). Y el voyeurismo físico al que nos vemos abocados deviene contemplación intelectual desde el momento en que los planos se repiten, realzando la elaborada estructura (que mantiene el equilibrio entre una simulación de continuidad y una obvia manipulación) sobre un contenido que ya no nos puede deparar sorpresas.



James Dean por Warhol. La postura de la cabeza imita a la de Giorno en el plano 16 de *Sleep*.

La ralentización de la proyección (que hace más profunda, más «dormida», la respiración), la granulosidad (que dota de vida a una imagen por lo demás

inmóvil), los claroscuros, las fragmentaciones, los desenfoques parciales y la cercanía de la cámara que provoca la abstracción del plano le confieren una textura poética y orgánica a este cuerpo durmiente que respira vida. Esta estilización visual y estructural contradice la habitual interpretación conceptual de la película y viene confirmada por la conversión en obra pictórica de dos fotogramas del plano 16, serigrafiados sobre plexiglás en *Large Sleep* (1965), y por la utilización de una tira de cuatro fotogramas del plano 2, serigrafiada sobre plexiglás, perforaciones de arrastre incluidas, en el cuadro *Sleep* (1966).

La ascendencia plástica de *Sleep* podemos buscarla en los lánguidos dibujos de jóvenes pintados por Warhol en la década de 1950, como nos recuerda Joseph (2006), y más en particular en la cabeza del cadáver de James Dean dibujada en 1955 en una postura muy semejante a la de Giorno en los planos 16 y último de *Sleep*. Grundmann (2003) analiza la importancia del mito de James Dean, por su prematura desaparición que aúna deseo erótico y muerte, en la obra de Warhol. Pero quizá el más sorprendente antecedente de *Sleep* sea, como nos vuelve a recordar Joseph, el cuadro *Suicide (Fallen Body)* o su variante *1947 White,* ambos de 1963, en los que Warhol serigrafió en una composición múltiple la fotografía del cuerpo sin vida de Evelyn McHale. Esta joven se había suicidado en 1947 arrojándose desde el Empire State Building y la fotografía que Robert Wiles tomó de su cuerpo, glamuroso y perfectamente acomodado en el destrozado techo de una limusina, como si de una bella durmiente se tratara, se publicó en la revista *Life*. Es una fascinante imagen en la que conviven elegancia y destrozo, muerte y deseo. La postura del cuerpo guarda gran similitud con los escorzos de Giorno en *Sleep*. Al final, sí es posible que el sueño de Giorno sea el sueño de la muerte, que Eros se identifique con Tánatos, que vida y muerte se alíen, como en el cuadro *Eat Die* de Robert Indiana.



Fotografía de Robert Wiles del cuerpo de Evelyn McHale, reutilizada por Warhol en

Suicide (Fallen Body).

MAPA DE *SLEEP*

Las referencias son a la restauración de 1990 de The Andy Warhol Museum. Las duraciones de los planos se deberán tomar como aproximadas. Los 22 planos originales están secuenciados alfabéticamente. Aquellos que no se repiten están marcados con una celda sombreada. Un espacio en blanco separa los cuatro bloques, mientras que una línea horizontal gruesa delimita las diferentes partes de cada bloque.

NÚM. PLANO.	SE REPITE EN	DESCRIPCIÓN	DURACIÓN	ÍNDICE
1 A		Plano lateral de abdomen desnudo boca arriba, inspirando unas 45 veces en cada plano primario, que se reproduce seis veces.	25’02” bucle de 4’10”	00:00:00
2 B	8	Escorzo longitudinal levemente tembloroso del durmiente.	18”	00:25:02
3 C	8	Similar al plano 2, pero desde una mayor distancia, abarcando una sección de las piernas más amplia.	24”	00:25:20
4 D	9	La imagen más enigmática de la película. Mancha negra abstracta enmarcada por lo que tenemos que suponer es un fragmento del cuerpo.	15”	00:25:44
5 E	10	Plano trémulo del brazo y, en primer término, la muñeca flexionada. O, según la lectura de Joseph (2006), pierna flexionada.	8”	00:25:59

6 F	11	Primer plano fijo picado del rostro boca arriba, en diagonal con respecto a la pantalla, la oreja derecha visible.	1’51”	00:26:07
7 G	12	Primer plano picado de la oreja derecha y del cuello, casi abstracto: sombras y luces.	1’15”	00:27:58
8	2 3	Plano compuesto de un bucle mixto: repetición de los planos 2 (18”) y 3 (24”) cuatro veces alternativamente. Ambos planos primarios son muy similares.	2’49” bucle mixto de 18” y 24”	00:29:13
9	4	Repetición del plano 4. Cuatro planos primarios de 15” (es decir, el plano 3 con su duración cuadruplicada) montados en bucle.	1’ bucle de 15”	00:32:02
10	5	Repetición del plano 4. Cuatro planos de 8” (la duración original) repetidos en bucle.	32” bucle de 8”	00:33:00
11	6	Repetición del plano 6. Cuatro planos de 1’50” (la duración del plano original) repetidos en bucle, el último con un par de segundos extra.	7’22” bucle de 1’50”	00:33:32
12	7	Repetición del plano 7. Cuatro planos de 1’15” (la duración original) repetidos en bucle, el último alargándose y cegándose de luz hasta volverse blanco antes de la transición al segundo bloque.	5’04” bucle de 1’15”	00:40:54
13 H		Plano lateral de nalga y muslo sobre sábana y fondo blanco. Tres planos de 4’12” montados en bucle. Al final del último plano, un segundo más largo, las veladuras dejan ver con mayor nitidez el contorno del muslo. Este plano resultará ser un detalle del siguiente, por lo que la transición entre ambos es similar a la que	12’36” bucle de 4’12”	00:45:58

		se produce entre los planos 2-3 y 6-7.		
14 I		Plano de la espalda, nalgas y muslo sobre fondo negro, el cuerpo sobre su costado izquierdo, las piernas dobladas. Un plano de 3’26” repetido cinco veces.	17’10” bucle de 3’26”	00:58:35
15 J		Primer plano casi abstracto de depresión entre nalgas (detalle del plano anterior, misma posición del cuerpo). Bucle de 48” repetido cinco veces.	4’ bucle de 48”	01:15:46
16 K		Plano lateral de la mejilla izquierda, la mandíbula en el lado izquierdo de la pantalla, al contrario que en los planos faciales del bloque 1. Traga saliva, en el primer minuto, y la cabeza se mueve, elevando la mandíbula y dejando ver una mayor porción del cuello. Este plano primario de 4’12” se repetirá en bucle cinco veces. Se trata del primer bucle interno obvio: el cambio de posición de la mandíbula provoca un salto brusco en el corte.	21’02” bucle de 4’12”	01:19:46
17 L 17’		Picado en escorzo del durmiente, la cámara desde una posición superior a la de los planos 2 y 3 encuadrando de cintura para arriba desde el lugar de los pies. La cabeza está girada un poco a la izquierda pero después de 1’30” se gira bruscamente a la derecha para acabar colocándose casi en posición vertical. El vientre sube y baja con la respiración. Este plano primario de 4’11” se repetirá 20 veces. La última repetición será unos 10” más breve. Después de la tercera repetición, se inserta un plano primario abstracto de 15”, en el que la pantalla se muestra blanca, como velada, para volverse negra y retornar a la blancura. Un plano similar interrumpe la coherencia del montaje después de la sexta	1h24’06” bucle de 4’11”	01:40:47

		repetición, ahora con una duración de 20". El fragmento negro central iguala en duración, en el primer caso, y supera, en el segundo, la suma de los blancos.		
18 M		Primer plano picado de la cabeza, descansando sobre la nuca, mostrando la mejilla y la oreja derechas. Este plano primario de 4'13" se repetirá en bucle 21 veces. La última repetición durará tan solo 1'25". La luz cumple el papel delator del corte que en el bucle anterior llevaba a cabo el cambio de postura. Mientras en la primera mitad la oscuridad del fondo esconde la mejilla izquierda del durmiente, convirtiendo la imagen en un perfil, la iluminación de la segunda parte lo devuelve a la situación real de ¾.	1h26'23" bucle de 4'13"	03:04:53
18'		Después de la 11.ª, de la 13.ª y de la 15.ª repeticiones se inserta un plano abstracto de 15" similar pero diferente al 17': en este caso se repite un mismo plano primario en el que la duración del fragmento negro central es inferior a la suma de los blancos laterales.		
19 N 19'	23 25 31 34	Picado de la cara, en la misma posición que en el plano anterior, pero desde más cerca, los brazos sobre la cabeza enmarcando el rostro. Mueve la boca y los brazos, recolocándolos. Este plano primario dura 24". Repetición de la segunda parte (6") del plano 19, en la que mueve los brazos. La brevedad del plano y la continuidad del movimiento producen un efecto mecánico del mismo.	30" minibucle de 24" y 6"	04:31:17
	24 27 29	Picado de la cara, semejante al plano 19, aunque más oscuro y con una mayor parte		

20 O	32 33 39 40	de la cara fuera de campo. Los brazos, por encima de la cabeza, se mueven y el durmiente eleva el cuerpo para dejar ver durante un momento el sobaco.	42”	04:31:47
21 P	24 28 30 33 38 40 41	Plano de la cara muy semejante al anterior: breve, apenas perceptible por su similitud con los planos colindantes (estos y los siguientes fragmentos pueden pertenecer a la misma toma, de la que posiblemente proceda el plano 20).	4”	04:32:29
22 Q	24 28 30 33 38 40 41	Plano de la cara muy semejante. El durmiente traga saliva y la cámara hace un breve movimiento hacia la derecha. Este reencuadre hace más confusos los cortes anteriores, que ante un ojo no atento pueden simular continuidad.	34”	04:32:34
23	19	Repetición del plano primario 19.	24”	04:33:08
24	20 21 22	Repetición de la secuencia 20 + 21 + 22.	1’20”	04:33:32
25	19	Repetición del plano primario 19, que forma un minibucle de dos repeticiones de 24”.	48” minibucle de 24”	04:34:53
26 R	36	Picado de la cara, semejante al plano 20 (después de elevar el sobaco; mismo punto de vista), pero con mayor sección de brazo y menor sección de cara dentro de campo. Bucle de tres planos de 41”.	2’04” bucle de 41”	04:35:41
27	20 32 37	Repetición del plano 20, en minibucle: primero tenemos el plano primario reducido a 17”, que se corta justo después de entrar el sobaco en cuadro; después se repite el plano entero (42”)	59” minibucle de 17”	04:37:46

		que deja correr la imagen más allá de la visión del sobaco. La colindancia de los planos 26 y 20 (27) destaca su similitud.	y 42”	
28	21 22 30 33 38 40 41	Repetición de la secuencia 21 + 22.	38”	04:38:44
29	20 33 37 39 40	Reproducción de los últimos 26” del plano 20. Se retoma el movimiento de elevación del sobaco allí donde se había dejado en el primer plano primario del plano secundario 27. Sumando las dos duraciones tenemos los 42” del plano primario original.	26”	04:39:23
30	21 22 28 33 38 40 41	Repetición de 28 (= 21 + 22).	38” bucle mixto	04:39:49
31	19	Repetición del plano 19.	24”	04:40:27
32	20 27	Repetición del plano 27 con el orden de sus componentes invertido.	59” minibucle de 42” y 17”	04:40:51
33	20 21 22 28 29 30 40	Repetición de la secuencia 28 + 29 + 30 (= 21 + 22 + fragmento de 20 + 21 + 22).	1’41” bucle mixto	04:41:50

34	19	Repetición del plano 19, montado en bucle cinco veces. En la primera (19”) se corta el plano justo antes de iniciarse el movimiento de los brazos. En las siguientes (24”) se corta una vez finalizado el gesto.	1’54” bucle de 19” y 24”	04:43:31
35 S		Plano semipicado del rostro, tumbado y de cara a la cámara. Comienza a mover un poco la cabeza y en ese momento se corta el plano primario de 42” que se repetirá en bucle diez veces.	6’53” bucle de 42”	04:45:25
36	26	Repetición del bucle básico del plano 26, ahora repetido 7 veces.	4’48” bucle de 41”	04:52:18
37	20 27 29	Repetición del plano 20, montado en bucle seis veces, aunque con diferentes duraciones: en las tres primeras repeticiones (de 16”: igual a la primera parte del plano 27) la toma se corta justo antes de poder vislumbrar el sobaco que empieza a elevarse; la cuarta (42”) es la repetición completa del plano original; las dos últimas (26”: igual al plano 29) retoman la acción donde se había interrumpido en las tres primeras.	2’21” bucle de 16”, 42” y 26”	04:57:06
38	21 22 28 30 41	Repetición del plano 30 (= 28; = 21 + 22).	38” bucle mixto	04:59:27
39	20 29	Destello de unos pocos fotogramas del fragmento final del plano 20 (fragmento del plano 29), muy semejantes a los planos colindantes.	1”	05:00:05
	20 21			

40	22 28 29 30 33	Repetición del plano 33 (= 28 + 29 + 30; = 21 + 22 + fragmento de 20 + 21 + 22).	1’42” bucle mixto	05:00:05
41	21 22 28 30 38	Repetición del plano 30 (= 38; = 28; = 21 + 22).	38” bucle mixto	05:01:47
42 T		Plano del rostro apoyado sobre la mejilla en la sábana. La luz proviene de la izquierda, creando un fuerte claroscuro. El actor se mueve. Este plano de 41” se repetirá en bucle diez veces.	6’54” bucle de 41”	05:02:25
43 U		Picado de fragmento de cara, en pronunciado claroscuro, con la almohada como fondo: vemos parte del pelo, la frente, las cuencas de los ojos a oscuras y la nariz. La posición del durmiente y la iluminación son las mismas que las de la segunda mitad del plano primario 42, cambiando solo el encuadre, aquí corrido a la izquierda, por lo que la transición de 42 a 43 imita una panorámica. Este plano primario de 20” se repetirá en bucle diez veces.	3’18” bucle de 20”	05:09:19
44 V		Picado de fragmento de cara, vista longitudinalmente desde detrás de la parte superior del cráneo, de manera que los ojos están en la parte inferior de la pantalla y la mandíbula en la superior. Los labios se mueven apenas al principio del plano primario que (23”) se repetirá 20 veces. Los movimientos cíclicos (aquí el de los labios) son los que revelan el montaje.	7’32” bucle de 23”	05:12:37 05:20:09

---

1 Branden W. Joseph, «Andy Warhol’s *Sleep:* The Play of Repetition», en Ted Perry, *Masterpieces of Modernist Cinema,* Bloomington, Indiana University Press, 2006, pág. 204.

2 Entrevista a John Giorno, «My Fifteen Minutes», en *The Guardian,* Londres, 14 de febrero de 2002.

3 John Giorno, *You Got To Burn To Shine,* Nueva York, High Risk, 1994, pág. 136.

4 George Maciunas, «Some Comments on *Structural Film* by P. Adams Sitney», en *Film Culture,* núm. 47, 1969. Recogido en Sitney, *op. cit*. El propio Mac Low criticó la acusación de Maciunas.

5 Para una argumentación de la ascendencia cageana de *Sleep,* véase Joseph, art. cit.

6 Jean-Sébastien Chauvin, en *Cahiers du Cinéma,* núm. 546, mayo de 2000, pág. 20. De la misma idea son Ronald Tavel: «Hay muerte en las películas, las películas son la muerte» (O’Pray, *op. cit.,* pág. 78); Joseph (art. cit., pág. 192), que ve en ciertos planos (como el 35, en el que la sombra oculta los ojos) un rostro cadavérico similar al de Bookwalter en *Blow Job,* y J. J. Murphy *(op. cit.,* pág. 20), que compara la experiencia de ver *Sleep* con la de observar a un moribundo en un hospital.

1963-1964. Kiss

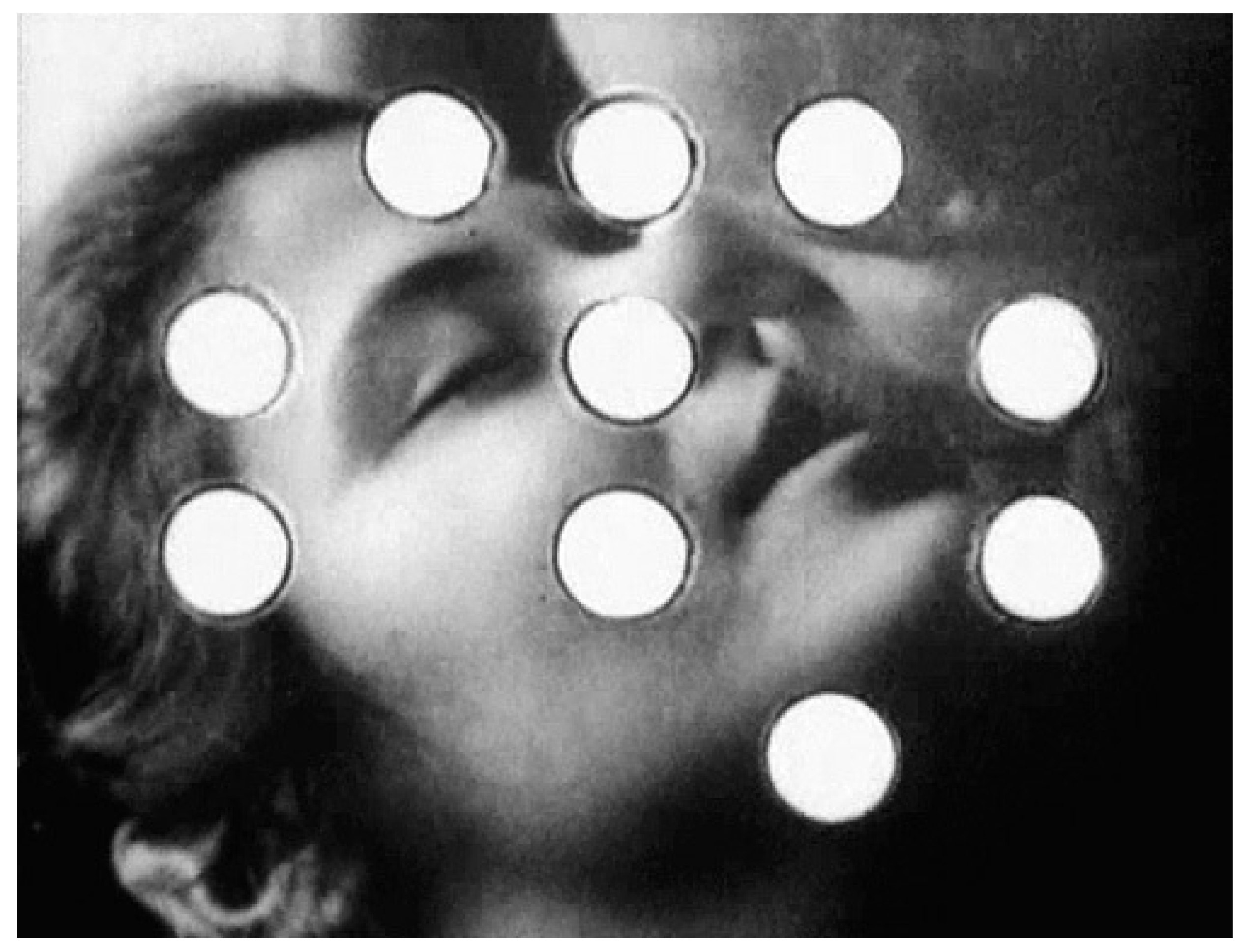
Ficha técnica: B/N, muda, 16 fps, 54 minutos. *Intérpretes:* Naomi Levine, Pierre Restany, Gerard Malanga, John Palmer, Andrew Meyer, Jane Holzer, Mark Lancaster, Ed Sanders, Rufus Collins, Marisol, Harold Stevenson, Steve Holden, Charlotte Gilbertson, Phillip van Renselet.

Kiss («Beso/Besar/Besad») es la segunda película rodada por Warhol pero, al menos parcialmente, la primera estrenada. En septiembre de 1963 se proyectaron en el Gramercy Arts Theater de Nueva York los cuatro primeros besos rodados (aquellos que tienen a Naomi Levine como protagonista) de la entonces titulada *Andy Warhol Serial*. A partir de entonces se proyectaban una vez por semana, antes de la programación oficial, una o varias bobinas, inaugurando ya desde su exhibición por entregas la vertiente seriada de un cine que el pintor realiza a imitación de sus pinturas de la época.

También inaugura *Kiss,* después del elaborado y laborioso montaje de *Sleep,* el rasgo más definitorio del cine warholiano: la utilización de la bobina como unidad mínima articulatoria. La bobina se respeta en toda su duración, incluyendo las colas con sus marcas circulares, veladuras y numeración en el montaje final, que consiste únicamente en el empalme de carrete tras carrete. Esta característica permite anticipar la duración del plano e incluso de la propia película, destacando la forma y la estructura sobre el contenido y convirtiendo a Warhol en uno de los precursores del cine estructural-materialista.

El montaje de *Sleep* y la filmación de alguno de los episodios de *Kiss* llegaron a coincidir en el tiempo. Una primera versión de esta última se rodó entre agosto y noviembre o diciembre de 1963. La cineasta y actriz Levine[7] había cedido su apartamento y su persona para el rodaje de alguno de los besos. Una versión posterior, ensamblada en 1965, incluye bobinas rodadas en 1964. Esta es la que The Estate and Foundation of Andy Warhol puso en

circulación en 1989 y que RaroVideo publicó en DVD en 2004 (aunque, lamentablemente, a un paso de proyección de 24 fps que reduce su duración a 34 minutos). Se conservan en bobinas individuales otros besos que no fueron incluidos en esta selección, como los de Freddy Herko y Johnny Dodd, Barbara Rubin y Naomi Levine, Holzer y Malanga u otro de Rufus y Levine en un plano de detalle más corto que el aquí presente[8].

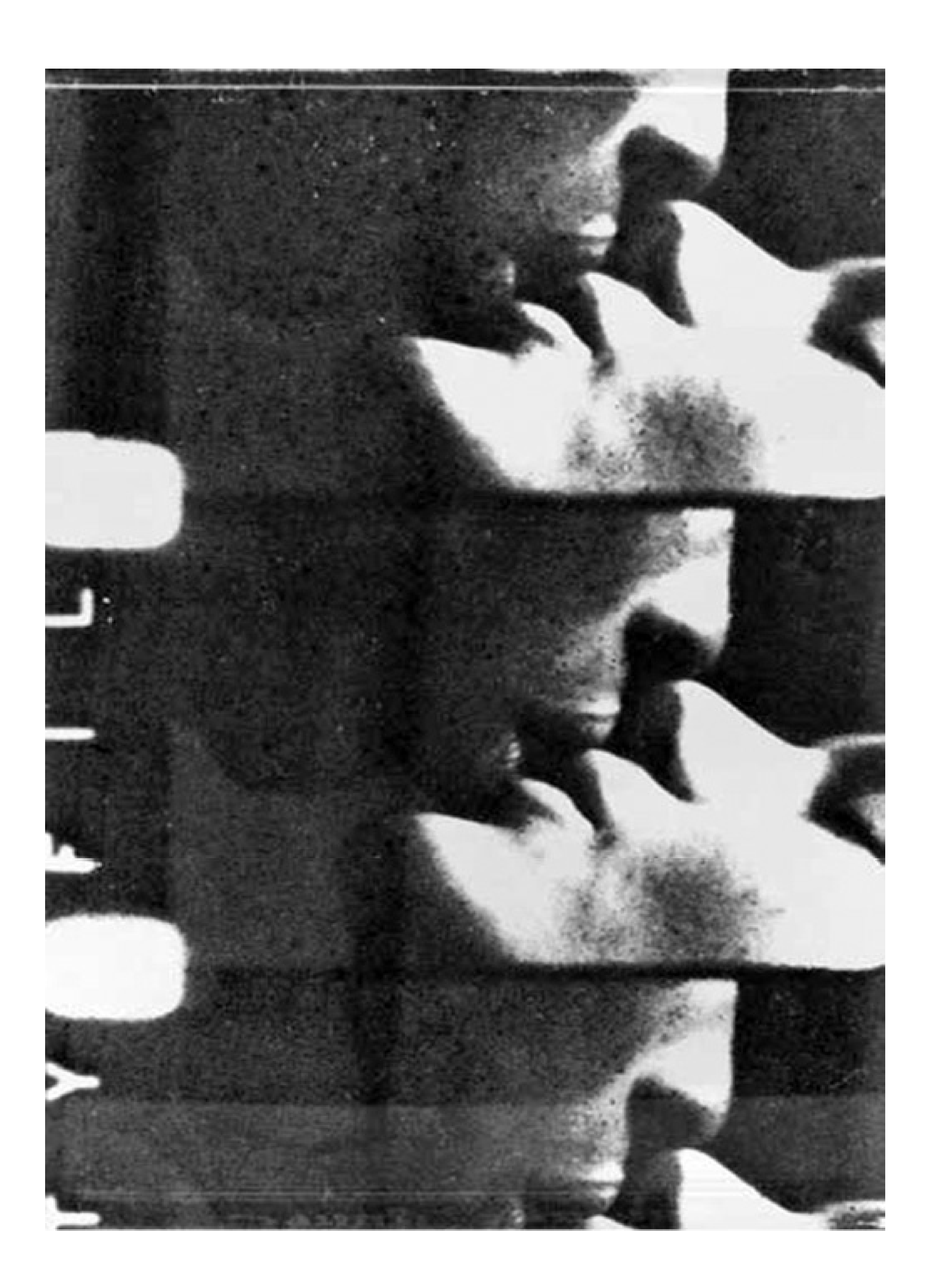


Perforaciones al inicio del episodio 7 de *Kiss*.

La versión de *Kiss* actualmente en distribución consta de 13 episodios, cada uno de los cuales consiste en un solo plano que se corresponde con una bobina de 4½ minutos (excepto los dos primeros, que comparten carrete). En cada uno de ellos una pareja diferente se besa prolija y desapasionadamente. La primera bobina consta de dos besos. El primero tiene una duración de 1 minuto 19 segundos. En él vemos, en primer plano y sobre un fondo blanco, el

beso entre una mujer (Levine), que ocupa la sección inferior de la pantalla, y un hombre de gafas y bigote (el crítico francés Pierre Restany), que se sitúa sobre ella. Una docena de fotogramas abstractos funcionan como transición al segundo episodio (2’51”), en el que se repiten la actriz, el fondo y las posiciones, pero ahora con un nuevo actor (Malanga). El beso es más dinámico que el anterior: se acarician la mejilla, se muerden el mentón, entrelazan las lenguas. Esta primera bobina es atípica porque incluye dos episodios diferentes y por tanto necesita de un proceso de montaje. Pero se trata de un montaje en cámara, que Warhol aplica aquí por vez primera y que utilizará sistemáticamente en sus últimas películas.

A partir de la segunda bobina (y tercer beso) se inicia un esquema que se mantendrá hasta el final: episodio tras episodio se respeta la duración total de 4½ minutos de cada cartucho, incluyendo necesariamente las veladuras iniciales que, con una duración de entre 5 y 10 segundos, funcionan como transiciones; las veladuras finales, más breves, y las marcas circulares que «perforan» a las parejas por unos instantes. Todos estos elementos, de espíritu materialista, llegarán a constituir un sello de identidad de Warhol.



El tercer episodio repite las mismas posturas, aunque con una nueva pareja heterosexual, desde un punto de vista algo más alejado y con las caras levemente desenfocadas. Es el beso más «clásico» de la colección, el que más conscientemente imita la estética de Hollywood. El cuarto plano es el único en el que se produce un *zoom* de retroceso, imprescindible para desvelar la ambigua identidad sexual de la pareja en cuestión. En lo que parece una repetición de las posturas anteriores, vemos a una pareja joven besarse. Por incercia interpretamos el rostro inferior como femenino. El *zoom* nos permite situar a la pareja en perspectiva: los dos jóvenes (los cineastas Palmer y Meyer)[9], desnudos de cintura para arriba, se abrazan y besan intensamente en el sofá de la Factory (el mismo de *Couch* y de *Henry Geldzahler),* ante una pared blanca en la que se apoyan dos cuadros de Warhol (Jackie Kennedy observa la escena desde uno de ellos).

En el quinto episodio una mujer (Holzer, que repetirá beso en *Soap Opera),* a la izquierda pero en posición vertical (rompiendo la sumisión espacial que padecían las mujeres de los episodios anteriores), besa a un hombre (Palmer), que se interpone entre el foco y ella ensombreciendo su cara en muchos momentos. En el sexto plano dos hombres se besan sobre un fondo gris. El de la izquierda (Lancaster)[10] está en un plano superior al de la derecha (Malanga), que, empujado por su compañero, casi sale de campo. Este beso fue rodado en el verano de 1964, siendo uno de los últimos de la serie.

En el séptimo episodio reaparece Levine, sobre el mismo fondo y en la misma posición que en los dos primeros episodios, besando a Ed Sanders (poeta y vocalista de los irreverentes The Fugs)[11]. El octavo rompe con la monotonía de los primeros planos al mostrarnos a un hombre y a una mujer, vestidos de negro y sentados en un sofá en un plano medio corto. Su beso, en algún momento apenas un rozar de labios, es de los más desapasionados.

En el siguiente episodio se introduce el único beso interracial de la película. Un hombre afroamericano (Collins)[12] ocupa el lado izquierdo de la pantalla en un plano superior al de su compañera (Levine), a la que besa desinteresadamente. El décimo beso lo protagonizan dos hombres. La cercanía

de la cámara apenas permite distinguir sus facciones. En el siguiente plano la escultora venezolana Marisol Escobar besa a Harold Stevenson[13], ambos en posición vertical sobre fondo blanco, cara a cara, sin sumisiones espaciales. Se rozan los labios, los juntan y los separan, se acercan sin tocarse, sin cambiar de postura ni expresión en el beso más etéreo de la película. La posición de igualdad de la mujer viene subrayada por sus ojos abiertos, conscientes y observadores, que contrastan con la pasividad (inferioridad espacial y ojos cerrados) de las mujeres de otros episodios.



Beso «interracial» en *Kiss:* bobina 8.

Un nuevo primer plano dificulta la identificación de la nueva pareja: el hombre, camisa a rayas y pelo corto, a la izquierda, ocupa casi toda la pantalla, mientras la mujer se muestra como tal solo cuando en un cambio de postura bloquea brevemente el encuadre con su melena rubia y enseña el

rostro. En muchos momentos el beso, carente de ímpetu, se convierte en un simple abrazo. El último episodio retoma, en primerísimo plano sobre fondo negro, el esquema compositivo habitual: el hombre a la derecha inclinado horizontalmente sobre la mujer (Levine), que tiene los ojos cerrados. Las figuras apenas se mueven. Solo una sonrisa de ella rompe la monotonía.

Los besos de *Kiss* acaban siendo altamente deserotizados por los siguientes factores: la parsimonia de las actuaciones, resaltada por la proyección a 16 fps; las ocasionales sonrisas e incluso los abrazos como medio de escapar de la obligación del beso, unidos a la consciencia de la presencia de la cámara, y la generalizada carencia de pasión, en algún caso producida por el desajuste en las preferencias sexuales de las parejas. Las esporádicas risas y sonrisas de los protagonistas contribuyen a una interpretación más lúdica que sexual de los encuentros. Esta carencia erótica no impide, sino todo lo contrario, que *Kiss* nazca como y se convierta en la mejor crítica al «código Hays», un código ético autoimpuesto por los Motion Picture Producers and Distributors of America en 1930, bajo la dirección de Will H. Hays, entre cuyos epígrafes destacamos cuatro relevantes para la película de Warhol: «No se incluirán escenas de pasión a menos que sean esenciales para el desarrollo del relato», «No se mostrarán besos excesivos y lascivos, abrazos lascivos o posturas y gestos sugerentes», «El mestizaje (relaciones sexuales entre las razas blanca y negra) está prohibido» y «Se respetará la inviolabilidad de la institución matrimonial y familiar». Esta obra de Warhol mal puede reivindicar la pertinencia argumental de las escenas de besos cuando ellas solas constituyen todo el contenido: cuando la cámara se enciende, los besos ya están iniciados y no se suspenden hasta después de finalizado el carrete. El cineasta reivindica la gratuidad de las imágenes como ataque al código Hays. Aunque los besos puedan carecer de lascivia, sí resultan «excesivos» en cuanto a su duración, que se convierte, ya desde esta temprana película, en un elemento «esencial» (ahora sí) para la materialización de su crítica al código Hays. La prohibición del «mestizaje» resulta atacada directamente en el episodio 9, mientras que la «inviolabilidad de la institución matrimonial» queda malherida si tenemos en cuenta que más de un beso, con diferentes actores, está protagonizado por la misma actriz (Levine). La ausencia de referencias directas a las relaciones homosexuales en el código Hays no implica su

aprobación; leyendo entre líneas, encontramos su condena en el epígrafe: «Se prohíben las perversiones sexuales explícitas o implícitas». Los episodios 4, 6 y 10 explicitan tal «perversión» a la vez que constituyen un nuevo atentado a los valores familiares tradicionales conservadores.



Primitivismo y vanguardia: *The Kiss* de Edison como antecedente de Warhol.

Otras fuentes obvias de *Kiss* son, por un lado, la película producida por Edison y filmada por William Heise *Kiss of May Irwin and John C. Rice* (1896), con la que comparte el primitivismo de la mirada y el ósculo como tema único; y por otro lado el cuadro del propio Warhol *The Kiss* (1963), fotograma de la película *Dracula* (Tod Browning, 1931), en el que Bela Lugosi muerde el pescuezo de Helen Chandler, serigrafiado sobre papel. (Como nos recuerda Patrick Smith, si el beso del vampiro es la puerta para la

inmortalidad, las bobinas de *Kiss* proporcionan una vida, en el arte, más allá de la muerte). Sin salirnos del mundo del cine, existe una película homónima, *The Kiss* (Jacques Feyder, 1929), en la que un no tan casto beso concedido por el personaje interpretado por Greta Garbo provoca el desarrollo de la trama. Las innumerables plasmaciones artísticas del beso sin duda también influyeron en Warhol. Baste con recordar los besos de Auguste Rodin, de Gustav Klimt o la escultura de Constantin Brancusi que Leanne Gilbertson compara con el beso entre Marisol y Stevenson[14].



The Kiss, fotograma de *Dracula* serigrafiado sobre papel, coincide temáticamente con *Kiss*.

Consecuente con sus preocupaciones seriales, Warhol retomará un par de fotogramas de su película (en realidad de un beso entre Levine y Collins no recogido en esta selección) y los serigrafiará sobre acetato en *The Large Kiss*

(1966), transformando cine (basado en un cuadro que proviene de una película) en pintura. (Al estar los fotogramas impresos en una plancha plástica vertical, lo que en un principio era pintura adquiere dimensiones escultóricas).

Las imágenes de *Naomi and Rufus Kiss,* o más en concreto la pintura-escultura *The Large Kiss,* también tuvieron una reencarnación en forma de folioscopio, primitiva forma cinematográfica en la que el movimiento se crea al pasar las páginas de un libro. La obra fue publicada por la revista *Aspen* en 1966. Pero donde se esperaba movimiento Warhol ofrece el estatismo de dos fotogramas siempre idénticos a sí mismos. Lo único que se mueve son las páginas, al igual que en tantas de sus películas de esta primera época lo único que se mueve es el proyector.

---

7 Naomi Levine es autora de los filmes *Yes* (1963) y *Jeremelu* (1964), entre otros. Como actriz trabajó en *Normal Love* (Jack Smith, 1963), en *Christmas on Earth* (Barbara Rubin, 1963) y para Warhol en *Tarzan and Jane Regained, Sort Of..., Soap Opera, Batman Dracula* y *Couch*.

8 En su filmografía de Warhol (Coplans, *op. cit.),* Jonas Mekas ilustra la película *Kiss* con fotogramas de estas dos últimas bobinas. La segunda es habitualmente citada como película independiente bajo el título *Naomi and Rufus Kiss* o *Naomi Kisses Rufus* y está en el origen de su cuadro *The Large Kiss* (1966).

9 Andrew Meyer es el autor de *The Match Girl* (1966), en la que actúa Warhol, y coautor de *An Early Clue to the New Direction* (1966). Actuó en *Queen of Night Gotta Box of Light* (Saul Levine, 1965). John Palmer aparece en algunas bobinas de *Soap Opera*, en *Couch* y en *John and Ivy* y es coautor de *Empire*. Con David Weisman correalizó *Ciao! Manhattan* (1972), que narra una historia muy similar a la vida de su protagonista, Edie Sedgwick, quien moriría pocos meses después de terminado el rodaje.

10 El artista inglés Mark Lancaster aparecerá también en *Batman Dracula* y en una bobina de *Couch*.

11 The Fugs protagonizarán la película de Warhol *The Fugs and the Holy Modal Rounders* (1965).

12 El actor Rufus Collins, miembro del Living Theater, reaparecerá en *Batman Dracula, Soap Opera, Couch* y en dos *Screen Tests* (ST61 y ST62 según la catalogación de Angell). También participó en *The Brig* (Jonas Mekas, 1964) y *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975).

13 El pintor Harold Stevenson, viejo amigo de Warhol, aparece en *Heat* (Paul Morrissey, 1972) y protagoniza la película de Dan Williams que lleva su nombre (1965). El beso de Stevenson y Marisol fue el escogido por Cale para ilustrar la portada de su disco *Eat/Kiss: Music for the Films of Andy Warhol*.

14 Leanne Gilbertson, *Bodies Out of Time in Place: Queerly Present in Andy Warhol's Factory and Beyond,* University of Rochester, 2009.

1963. Haircut (No. 1)

Ficha técnica: B/N, muda, 16 fps, 27 minutos. *Intérpretes:* John Daley, Freddy Herko, Billy Linich, James Waring.

Tras la excepcionalidad de *Sleep, Kiss* apuntaba ya el futuro estilo minimalista de Warhol, aunque la unidad de acción a través de las diferentes bobinas venía «contaminada» por la variedad de personajes. *Haircut (No. 1)* («Corte de pelo núm. 1») mantiene la unidad de acción y de personajes, pero conserva ese rasgo «primerizo» que es la variedad de puntos de vista. Los cambios de posición de la cámara convierten a *Haircut (No. 1)* en una obra atípica, pero las elaboradas composición e iluminación de los encuadres (responsabilidad de Billy Linich), la profundidad de campo y la atmósfera sensual, lánguida y tenebrista hacen de ella una de las cintas más logradas del cineasta, cuya belleza visual contradice la extendida creencia en el conceptualismo del cine de Warhol. Es su película más cercana al arte de la pintura.

Son tres los filmes que bajo el título de *Haircut* se encuentran en los archivos de la Andy Warhol Film Collection. *Haircut (No. 2),* con Billy Linich, tiene lugar en una cocina y sus bobinas se repiten invertidas. *Haircut (No. 3),* en la que Billy Linich le corta el pelo al iluminador Johnny Dodd, fue rodada en la Factory. La que nos ocupa, *Haircut (No. 1),* se rodó en noviembre o diciembre de 1963 en el apartamento de James Waring y se estrenó el siguiente 10 de enero en la Film-Makers' Cooperative (Gramercy Arts Theater) de Nueva York. Fue restaurada por The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts en 1993. Las tres películas tienen como origen las sesiones de peluquería organizadas por Linich y en una ocasión «reseñadas» por el eterno estudiante de arte John Daley en el boletín *The Floating Bear*. Linich, rebautizado Name a principios de 1966, será el responsable de la pintura plateada de la Factory, de su iluminación y de la fotografía oficial de los

rodajes que allí tenían lugar; reaparecerá en su función de peluquero en *Lupe*. *Haircut (No. 1)* no deja de ser un complejo retrato del artista inmerso en su oficio y de su suave interrelación con los otros personajes.

La película se compone de seis bobinas de 100 pies. El bailarín Freddy Herko[15], con el pecho desnudo y pantalones blancos, posa de pie con la mirada al frente, en plano medio y bien iluminado, a la izquierda del encuadre. A la derecha, con menor iluminación, Linich come sentado y tras él, oculto en la oscuridad de la sala, John Daley. Entra luz por una ventana al fondo. Los tres personajes hablan entre sí, Herko mira a Linich y al frente, con alguna mirada a cámara, y al moverse se sale de cuadro. Al caminar hasta el fondo del apartamento se deja engullir por la oscuridad.

Después de este «plano de situación», en el que se nos muestra en plano general el lugar por el que nos moveremos y en el que el peluquero está en reposo, pasamos directamente, en la segunda bobina, a un primer plano del bailarín John Daley situado en la mitad derecha del encuadre. Linich, tras él, le corta el pelo con delicadeza mientras hablan entre sí. La luz marca profundas sombras, dejando la cara izquierda de Daley en completa oscuridad.

La siguiente bobina encuadra a los mismos personajes desde un punto de vista semejante, pero ampliando el cuadro a un plano medio que nos deja apreciar la toalla que cubre el cuerpo de Daley. Daley fuma y usa una taza como cenicero. La mayor amplitud de ángulo permite incorporar a la escena a Herko, que está sentado a la derecha, de perfil, con el pecho desnudo. Viste sombrero y enciende una pipa. Tiene un libro abierto sobre las piernas.



Iluminación tenebrista en la segunda bobina de *Haircut*.

La cuarta bobina conserva a estos tres personajes pero el encuadre se reduce de nuevo hasta un apretado primer plano en el que las tres cabezas ocupan la pantalla por completo. Se recupera la profundidad de campo de la primera escena: mientras Daley, prácticamente pegado a la cámara, se deja cortar el pelo por Linich, Herko se sienta al fondo en plano medio, desnudo y con sombrero, observándolos. Linich, entre ambos, llega a colocar la cabeza, durante la ejecución de su trabajo, en posición horizontal contra el borde superior del encuadre en el plano más conscientemente elaborado de la película. Herko, aunque personaje secundario, se convierte en el centro de nuestra mirada.

La penúltima bobina muestra a Daley en plano entero cubierto por la toalla. A la izquierda se sitúa Linich. En el lado izquierdo, de cara a la cámara, está

Herko. Al fondo, dos ventanas dejan entrar algo de luz.

La sexta y última bobina es la más atípica por el tono burlesco y por los cortes en cámara que contiene. Durante casi toda su duración se repiten un encuadre y una composición similares a los de la escena que la precede, aunque la silla en la que Daley apoyaba los pies ha desaparecido. Otra diferencia significativa es que todos (incluido James Waring —bailarín, coreógrafo y cofundador del New York Poets Theater—, que está al fondo a la derecha) miran fijamente a cámara, como siguiendo instrucciones. Alguna sonrisa, dirigida a cámara o entre ellos, traiciona el realismo de la actuación. Herko descruza las piernas dejando ver los genitales. E inesperadamente se produce un corte a un primer plano, cámara en mano, de Daley y de Linich. Tras una docena de segundos tenemos un nuevo corte a un primer plano de Herko; y un tercer corte a la cara de Waring. Después de estos tres insertos en los que mantienen la mirada fija en el público retomamos lo que aparentemente es la composición inicial de la bobina, pero desde un punto de vista más cercano y con la cámara en mano, temblorosa. Durante estos pocos segundos finales los cuatro personajes se frotan cómicamente los ojos como previendo, burlones, las veladuras que ciegan el final del rollo y que los harán desaparecer; o como queriendo dar a entender que la languidez anterior no era más que un sueño del que acaban de despertar. (La actitud abiertamente humorística de esta escena anticipa el espíritu cómico de *Soap Opera).*

Hombres compartiendo un espacio reducido, vestidos o desnudos: la tensión erótica que emana de la situación es la misma que veremos, posteriormente, en la escena del cuarto de baño de *My Hustler*. La elección de un corte de pelo como tema dispara las interpretaciones homosexuales: recordemos que la profesión de peluquero arrastra el estereotipo del afeminamiento y la homosexualidad. La delicadeza con la que Linich le corta el pelo a Daley, junto con la cercanía de sus caras, sobre todo en la cuarta bobina, tan cerca ambos de la cámara, tan cerca el uno del otro, destila sensualidad. Y si, como dice Koestenbaum[16], Daley, tan parecido a Warhol, funciona como sucedáneo del cineasta, por mucho que la alopecia de este lo haga prescindir de «cortes de pelo», la película se convertiría en un autorretrato irónico. El personaje de Herko, siempre con el pecho desnudo, acapara las miradas desde la primera bobina, por su pose, por su desnudez,

por la blancura de sus pantalones que contrasta con las sombras del apartamento; aunque no deje de ser un mero espectador, provocador, eso sí, con su desnudez o, cuando cruza y descruza las piernas para mostrar los genitales, con su natural desinhibición.

«Corte de pelo» es una metáfora del retrato, de la pintura, de la fotografía, del cine. La paciencia del cliente es la nuestra como audiencia.

---

15 Frederick Charles Herko, bailarín y coreógrafo, fue miembro del grupo de teatro de vanguardia Judson Dance Theater, donde Johnny Dodd sustituyó a Linich como iluminador y donde también trabajó James Waring. Herko actuó para Warhol en *Dance Movie (Roller Skate), Jill and Freddy Dancing* y en un *Screen Test* (ST137, 1964).

16 Wayne Koestenbaum, *op. cit.,* págs. 63-65.

1964. Eat

Ficha técnica: B/N, muda, 16 fps, 39 minutos. *Intérpretes:* Robert Indiana y el gato «Particci».

Eat («Comer/Come/Comidas») se rodó el 2 de febrero de 1964 en el estudio neoyorquino de su protagonista, el artista pop Robert Indiana (Robert Clark), pero no se estrenaría (junto con *Blow Job)* hasta el 16 de julio en la Washington Square Gallery de la misma ciudad[17]. The Estate and Foundation of Andy Warhol la restauró en 1989 (versión que Televisión Española emitió en 1999). Esta película depura distracciones pretéritas, abriendo el camino a la pureza de *Blow Job, Empire* o *Henry Geldzahler:* ausentes los diferentes puntos de vista y el montaje de *Sleep,* reducidos los diferentes personajes de *Kiss* a uno solo, *Eat* utiliza la bobina como unidad mínima articulatoria y a un único personaje como tema. Con estas coordenadas la película se convierte en ilustración de la acción del conciso título a la vez que en retrato del artista protagonista, anticipando los *Screen Tests* que Warhol comienza a rodar ese mismo año.



Electric Eat (1962) de Robert Indiana, filmado por Warhol pero nunca utilizado como título de su film.

La idea y el título de la película proceden de una serie de pinturas de Robert Indiana que el artista recrearía como escultura luminosa para la Exposición Universal de Nueva York de 1964, en la que compartió espacio

con los *Most Wanted Men* de Warhol. Warhol rodó uno de estos signos luminosos con la intención, finalmente desechada, de colocarlo al principio de su película como genérico. Para Indiana, la palabra «eat» significa alimento y vida, pero también simboliza la muerte, ya que había sido la última palabra pronunciada por su madre antes de morir, preocupada por la alimentación de su hijo[18]. Una vez más Maciunas acusará a Warhol de plagio, ahora de la película de Dick Higgins *Invocations of Canyons and Boulders for Stan Brakhage* (1963)[19], un bucle de un minuto de duración en el que se ve el movimiento articulatorio o masticatorio de una boca en plano de detalle. Aparte del movimiento de la boca, los puntos en común entre ambas obras no son excesivos. La idea de la repetición y del bucle tendría más que ver con el montaje de *Sleep* que con *Eat,* y el concepto, que no procede de Higgins, se remonta cuando menos a la escena de la lavandera subiendo las escaleras repetida y mecánicamente en *Le Ballet mécanique*. La mirada fija, asombrada e inocente procede de los inicios del cine: con *Le Répas de Bébé* (Louis y Auguste Lumière, 1895) comparte además el contenido alimentario. Bourdon compara la expresión impasible de Indiana con los plácidos santos de la pintura flamenca del siglo XV[20].

Eat, canto a la «humildad de la existencia» en palabras de Jonas Mekas, se compone de nueve bobinas de poco más de cuatro minutos de duración. En ella Indiana contempla y mordisquea un champiñón impasible y parsimoniosamente, sin dejarse intimidar por la cámara. Tras él, a su derecha, está la silueta desenfocada de una planta. Un gato se sube al regazo del personaje en las tres bobinas centrales (4-6), proporcionándole a la película una clara estructura simétrica. La lenta masticación de *Eat* se hace más estática a causa de la proyección ralentizada, en cierta manera distanciando el concepto «comer» de la acción que vemos en pantalla.

Comienza la cinta con un primer plano de un Indiana sedente, con camisa oscura, chaqueta de lana clara y sombrero. Entre las manos hace girar un champiñón que contempla con atención, antes de darle cinco espaciados mordiscos que, interrumpidos por miradas a izquierda, al techo, al champiñón o a la propia cámara, constituirán toda la acción de esta primera bobina.

En contraste con la mirada principalmente baja de esta bobina, en la segunda, rompiendo la continuidad, el actor mira de frente, ligeramente a la

izquierda de la cámara, dándole el sexto (y único en este plano) mordisco a un champiñón ya empezado. Después de dirigir la mirada a ambos lados, sonríe hacia la derecha, insinuando la presencia de Warhol. Indiana baja la vista durante un tiempo y al final mira fijamente a cámara.

La continuidad se rompe en mayor grado en la siguiente bobina al aparecer el actor situado más a la izquierda que en el plano precedente. El cambio de postura se puede interpretar bien como una elipsis (una parte de la acción que no fue rodada, que fue omitida en el montaje o que simplemente quedó oculta tras las veladuras del empalme) o bien como una señal delatora de un orden no cronológico en la yuxtaposición de los rollos. La mano izquierda arranca un pedazo de la seta y lo lleva a la boca. Tras cuatro mordiscos más, extrae una fibra de entre los dientes, se masajea los ojos y mira fugazmente a cámara.

En la cuarta bobina Indiana se lleva a la boca siete veces los escasos restos del champiñón. Un gato se sube al regazo antes de colocarse sobre el hombro derecho. Después del decimosexto mordisco le ofrece el champiñón al animal, que lo olisquea y rechaza antes de salir de campo. Entre las veladuras finales llegamos a distinguir el decimoctavo mordisco.



El gato como «distracción»: bobina 4 de *Eat*.

A medida que avanza la película, la falta de continuidad se hace más evidente y, como público, luchamos por interpretar correctamente los diferentes estadios del champiñón y las posturas del actor: ¿elipsis u orden aleatorio en el montaje? La nueva sección comienza con el personaje sonriéndole al gato que había salido de campo en la anterior. El animal, a imitación del actor, mira cohibido a cámara mientras el hombre sigue masticando lentamente con una expresión ausente. Indiana sonríe al presunto operador, como alegrándose de encontrar a un ser humano más allá de la frialdad de la máquina, ante la que siempre se muestra serio, cansado y aburrido. Gira y mece la silla un largo rato, se reclina y la mano derecha vuelve a la boca para el decimonono mordisco, dándole el vigésimo antes de volverse hacia la cámara con cierta fijeza, inclinándose hacia ella y por tanto

ocupando una mayor sección de pantalla.

El sexto rollo contiene cuatro mordiscos al champiñón y la presencia del gato. Indiana se limpia la boca con los dedos y se pasa la lengua por la dentadura.

La nueva bobina sorprende al actor mirando hacia la izquierda inclinado hacia delante. Se reclina, mira a cámara fijamente, desvía la mirada y gira la silla. Unos destellos interrumpen el vigésimo quinto mordisco. El hombre continúa alejándose y acercándose a la cámara, enfocándose y desenfocándose; levanta el mentón, mira al champiñón y le da un nuevo y largo mordisco. Por último, mueve la lengua y mira ausente hacia la izquierda.

Con la octava bobina nos cuestionamos una vez más la continuidad cronológica, en el momento en el que el actor reaparece mirando un nuevo y entero champiñón, al que le da un mordisco. Después de una mirada a la izquierda lo mordisquea de nuevo, manteniendo los dedos en la boca un largo rato. Habrá tres mordiscos más.

El noveno y último rollo se encuentra con el actor reclinado mirando a la izquierda y poniendo los brazos tras la nuca. De la acción del título solo queda un lento y continuo masticar de un champiñón que por primera vez no está en cuadro. Al igual que en la última bobina de *Blow Job* el actor se relaja y fuma satisfecho después del orgasmo, Indiana se mece, se acomoda, cierra los ojos relajado y se olvida o reniega de la cámara una vez la misión está cumplida. La lengua se limita a limpiar los dientes buscando restos de comida. Con los ojos nuevamente abiertos abre la boca y mueve la lengua. Durante el resto del plano permanecerá en esa misma postura, mirando hacia la izquierda.

Todo indica que no hay continuidad cronológica en el orden de las bobinas: Warhol sigue bajo la influencia de su *Sleep*. Al ignorar la coherencia cronológica, *Eat* se acerca más al serialismo de su pintura o al de películas como *Kiss:* cada uno de los paneles-bobinas mantiene su independencia y simultaneidad. *Eat,* como *Sleep,* participa al mismo tiempo del método de «recorte» de William S. Burroughs.

La mirada fija y escopofílica de la audiencia contrasta con las pocas miradas del actor a la cámara: la mayor parte son fugaces, tímidos y cohibidos reconocimientos de su presencia. Cuando en alguno de los muchos momentos en los que mira fuera de campo muestra un rostro sonriente, la sonrisa se

pierde de inmediato al volver la mirada a la cámara. El relajado reconocimiento del equipo de rodaje (y del gato) contrasta con la inhibición ante la presencia deshumanizada del aparato.

La elección de un champiñón como objeto a comer resulta paródica de las setas alucinógenas. La película, como todas las de la primera época de Warhol, exige más una contemplación (psicodélica) que una visión (académica)[21].

Con la cámara fija sobre el trípode y el enfoque invariable, con un único actor sentado en primer plano, resulta sorprendente la variedad de encuadres de la película: la mecedora permite un distanciamiento y un acercamiento del personaje, que pasa de un primer plano medio a un primer plano corto, durante el cual ocupa la práctica totalidad de la pantalla, o a un primer plano largo, cuando se reclina, que nos permite una visión más contextualizadora del apartamento. El movimiento giratorio permite que la cabeza se sitúe a derecha o izquierda, cerca o lejos de la cámara, se enfoque o se desenfoque o se salga parcialmente de cuadro. El mínimo movimiento del protagonista provoca un inesperado cambio de perspectiva. A estas «distracciones» tenemos que añadir la presencia del gato, que cumple una función diversificadora de atención similar a la del personaje de Herko en *Haircut (No. 1)*.

---

17 Scherman afirma que se estrenó el 2 de abril junto con *Haircut*.

18 Callie Angell, *The Films of Andy Warhol: Part II,* Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1994, pág. 13. Alimento y muerte se unen en el cuadro *Eat Die* (1962) de Indiana.

19 Maciunas, art. cit.

20 David Bourdon, *Warhol,* Nueva York, Harry N. Abrams, 1989, página 171.

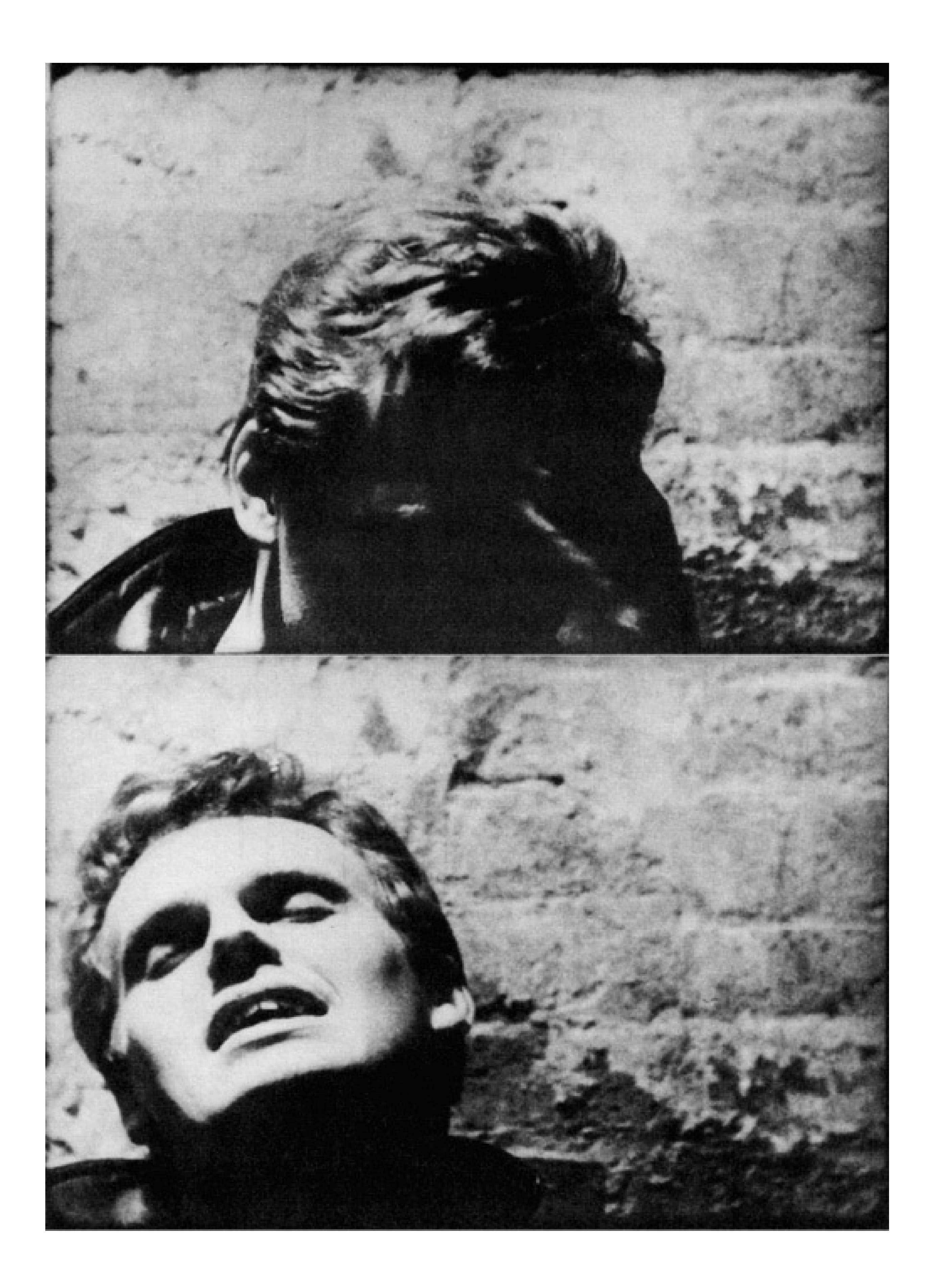
21 El aspecto alucinógeno de la temporalidad de estas primeras cintas de Warhol fue explorado por Parker Tyler en «*Dragtime* y *Drugtime,* o cine *à la Warhol»,* traducido en Guardiola, *op. cit.*

1964. Blow Job

Ficha técnica: B/N, muda, 16 fps, 41 minutos. *Intérprete:* DeVerne Bookwalter.

Según John Giorno, *Blow Job* («Mamada») se rodó en febrero de 1964 en la Factory como secuela de *Hand Job,* que había sido filmada el mes anterior y en la que Giorno, del que solo vemos la cara, llega a un orgasmo provocado manualmente[22]. Si *Kiss* había nacido como crítica al «código Hays», *Blow Job* nace también como reacción a la censura y a la persecución policial. Solo unos meses antes la policía había confiscado su película *Andy Warhol Films Jack Smith Filming 'Normal Love',* desaparecida desde entonces, y Warhol contraatacó provocativamente exhibiendo una película de contenido sexual a la vez explícito y ausente, obscena e inocente, indecente y casta. La película, rodada en la Factory, se estrenaría el 16 de julio de 1964[23] en la Washington Square Gallery de Nueva York como acompañamiento a *Eat;* pero se proyectaría no anunciada y sin nombre, precisamente para esquivar la censura e impedir cualquier relación entre las gesticulaciones del actor y la acción que el título que ahora conocemos indica. La Estate and Foundation of Andy Warhol la restauró en 1989 y RaroVideo la publicó en DVD en 2004 (inexplicablemente, transferida a 24 fps).

El protagonista de *Blow Job,* durante décadas no identificado, es DeVerne Bookwalter, un actor de teatro que años después, tras cambiar su nombre a DeVeren, participaría en *The Omega Man (El último hombre vivo,* Boris Sagal, 1971) y *The Enforcer (Harry el ejecutor,* James Fargo, 1976), así como en algún episodio de *Starsky y Hutch.* Se conserva un *Screen Test* (ST27) del actor etiquetado para ser incluido en la serie *The Thirteen Most Beautiful Boys*.



La estratégica iluminación de *Blow Job* solo desvela las facciones del actor cuando este levanta la cabeza...



... pero lo que la luz desvela el escorzo oculta. *Blow Job,* bobina 8: ¿momento del clímax?

La escena es la siguiente: primer plano de Bookwalter ante una pared de ladrillo pintada de blanco; su rostro ocupa principalmente la mitad izquierda de la pantalla. Por el borde inferior asoma el cuello levantado de su chaqueta de cuero. La fuerte y estilizada iluminación procede de la parte superior izquierda y oscurece las cuencas de los ojos y en general toda la cara, excepto cuando, debido a la excitación, inclina la cabeza hacia atrás o la apoya en la pared, o cuando las veladuras de final de bobina aclaran las sombras. Bookwalter cierra los ojos, los abre, mira hacia el techo, mantiene la cabeza quieta y en sombras o la mueve y gira dejando que la luz ilumine sus rasgos. Y mira a cámara, quizá más de lo que podemos comprobar porque en posición

frontal los ojos quedan ocultos en la sombra. Alguna veladura traidora delata, sin embargo, esa mirada que se clava en nosotros. Son gestos repetitivos, como repetitiva es la construcción de la película, bobina tras bobina (repetición anticlimácica que supera y anula las expectativas pornográficas anunciadas por el título). En ellos no existe excesiva expresividad, lo que les proporciona un carácter más real, como si estuviese luchando por contener las muestras de placer sin poder lograrlo, el orgasmo desbordando la compostura. La actitud es semejante a la de las parejas de *Kiss,* impertérritas en la pasión, indiferentes en el placer.

Y todo esto sucede a lo largo de nueve bobinas de cuatro minutos y medio separadas entre sí por unos pocos segundos de película velada o transparente. *Blow Job* antecede a *Empire* en la consecución de una continuidad temporal que aspira al concepto de «plano único» o «plano secuencia», a pesar de la obviedad de los empalmes. No resulta fácil distinguir una bobina de otra: los mismos gestos, las mismas posturas, los mismos momentos de relax seguidos de instantes de tensión sexual, los mismos pequeños saltos que indican pequeñas dosis de dolor, el mismo morder de labios. Tan solo, en la primera, esos movimientos especiales producidos tal vez por la acción de bajarse los pantalones. Y de pronto, a partir de la tercera bobina, destacan nuevos gestos que indican la progresión del acto: esa mano que se levanta para tocarse la nariz en la bobina 3 (la luz reflejada en ella le ilumina la cara); ese masaje que se hace en la cara con ambas manos, al final de la bobina 4, solo apreciable gracias a las veladuras que aclaran las sombras; esa mano sobre la frente en el corte siguiente; esa otra sobre el pelo en la bobina 6; ese recolocarse, elevarse, situarse más a la derecha en la 7, después de haberse hundido paulatinamente hasta hacer desaparecer el cuello de la chaqueta.



La mirada en las alturas: éxtasis sexual en *Blow Job*...

Y llegamos así a las dos últimas bobinas, de peculiar contenido: al principio de la octava el joven llega obviamente al orgasmo: levanta los brazos por detrás de la cabeza; se mueve a sacudidas, muy excitado, hasta casi salirse de campo, y apoya la cabeza en la pared. En el resto de la bobina retoma la posición vertical, neutra, inmóvil, la cara en sombras. Solo al final volverá a reclinar la cabeza dejando que la luz lo ilumine. Y las veladuras finales delatarán una furtiva mirada a la entrepierna antes del corte. En la novena y última bobina el joven se mueve, quizá abrochándose los pantalones, y enciende un cigarrillo que fuma, tranquila y relajadamente, hasta el final.



... y éxtasis religioso en *Jeanne d'Arc's lidelse og død*.

La relativa pasividad del personaje tiene sin embargo algo de éxtasis que, unido a esa mirada perdida en las alturas, nos recuerda y subvierte el éxtasis y martirio del personaje de Renée Falconetti en *Jeanne d'Arc's lidelse og død (La pasión de Juana de Arco,* C. T. Dreyer, 1928)[24]. En *Blow Job* está siempre presente el fuera de campo: la gesticulación del actor es consecuencia de una acción realizada en un espacio que la cámara no cubre. En este sentido es similar a otra película erótica, *Moment* (Stephen Dwoskin, 1969), en la que la cámara solamente encuadra la expresión facial de una joven que se masturba tumbada en la cama. Y se opone a *Besonders Wertvoll* (Hellmuth Costard, 1968), donde masturbación y eyaculación suceden ante nuestros ojos, y donde el rostro de la persona masturbada (o cualquier otra parte del cuerpo: solo vemos el pene) no se echa de menos: lo «importante» está ahí, en pantalla. Es muy posible que la escena de *Ekstase (Éxtasis,* Gustave Machatý,

1933) en la que Hedy Lamarr interpreta un orgasmo en primer plano haya inspirado *Blow Job*.

Warhol, al omitir al otro personaje necesario para la felación, soslaya las implicaciones homo- o heterosexuales: sexo anónimo. (Al parecer Warhol tenía a un grupo de hombres preparado para la mamada, entre ellos al poeta y cineasta Willard Maas. En definitiva esta persona se encuentra en la posición de la cámara, es decir, en la posición del espectador, de la espectadora, convertidos así en parte activa de la película). En *Blow Job* solo el receptor de la acción, en eterno contracampo, se ofrece a nuestra mirada voyeurística. Pero, como propone Mark Cousins, «esta película explicita lo que está implícito en muchas otras: mirar una cara de cerca es a menudo un acto erótico. Vemos en una cara, a veces, la insinuación o promesa (o metonimia) de los genitales de esa persona»[25].

Blow Job es una película fragmentada, fragmentaria, cubista. El fuera de campo, inherente a cualquier encuadre, se realza aquí de manera especial, siempre presente por la ausencia precisamente del elemento desencadenante del orgasmo. La cámara no cubre ese espacio, de igual manera que el silencio tapa otro elemento que ayudaría a la interpretación de la película: la banda sonora del placer. Si a esto añadimos la ausencia de título (en la propia película y en el momento de su estreno), nos encontramos con tres ausencias (espacial, sonora y semántica) que dificultan la correcta interpretación o, cuando menos, la confirmación de lo que sospechamos. Y aun encontramos otra fragmentación/ocultación en la propia imagen filmada: las sombras que cubren la cara del actor impiden un reconocimiento pleno de sus facciones, gestos y miradas. Cuando en algún momento se gira a la izquierda, de donde procede la luz, en vez de mostrarse distintamente, como sería de esperar, su posición en la mitad izquierda de la pantalla lo obliga a salirse de cuadro; cuando el giro es en dirección contraria, las sombras lo envuelven, y cuando reclina la cabeza hacia atrás, solo nos puede ofrecer, aunque iluminado, un escorzo del rostro. (Los ojos y las ventanas de la nariz cubiertos de sombras no pueden dejar de sugerirnos un rostro cadavérico, una calavera. Tánatos surgiendo de Eros, Eros como espantapájaros de Tánatos). Esta estilización de la imagen, reducida a unos rasgos mínimos, a unas sombras negras sobre blanco, imita las serigrafías del autor, en las que los rostros se convierten en

manchas de colores planos sin transición entre ellos, fotografía que se queda en simulacro. La película fluctúa entre el documental y la ficción (¿no estaremos ante un provocado y provocativo «efecto Kuleshov»?), entre lo real y lo simulado.

En 1966 Warhol filmaría una versión sonora de *Blow Job* bajo el título *Eating Too Fast,* en esta ocasión con el crítico Gregory Battcock como personaje receptor[26]. *Eating Too Fast* consta de dos bobinas de 33 minutos, contiene sonido y en ella la cámara desciende para mostrar la nuca de la segunda persona necesaria para la mamada. Battcock habla por teléfono, come una manzana y casi se atraganta. La segunda persona le dice que no debería «comer tan rápido». A pesar de la similitud de contenidos, *Eating Too Fast* se alinea con el estilo más dinámico de la segunda época de Warhol y se distancia formalmente de *Blow Job*.

---

22 Giorno, *op. cit.,* págs. 145-146.

23 Según Bockris, la película se estrenó en marzo.

24 Como sugiere Paul Arthur («Flesh of Absence. Resighting the Warhol Catechism», en O'Pray, *op. cit.,* pág. 151).

25 Mark Cousins, «The Face of Another», en *Sight and Sound,* diciembre de 2012, pág. 50.

26 Gregory Battcock, que escribió sobre el cine de Warhol, aparece además en *Batman Dracula, Soap Opera, Horse* y en un *Screen Test* (ST18).

1964. Soap Opera (The Lester Persky Story)

Ficha técnica: Codirigida por Jerry Benjamin. B/N, sonora, 24 fps, 47 minutos. *Intérpretes:* Gerard Malanga, Jane Holzer, Ivy Nicholson, Sam Green, Naomi Levine, Rufus Collins, Jackie Curtis, Gregory Battcock, John Palmer, Henry Romney.

Soap Opera (The Lester Persky Story) («Telenovela [La historia de Lester Persky]») es una obra inacabada y atípica rodada en 1964[27]. Su atipicidad viene dada por la inclusión, tal vez por única vez en la carrera de Warhol como cineasta, de planos preexistentes, concretamente de anuncios publicitarios realizados para la televisión por Lester Persky[28]. La utilización de material encontrado no deja de ser coherente con las técnicas pictóricas del artista, acostumbrado a reutilizar y manipular objetos, fotografías y productos comerciales para transformarlos en arte. En *Soap Opera* conviven publicidad ajena y bobinas propias en igualdad de condiciones, tanto por la duración de una y otras como por el orden y frecuencia de aparición: los anuncios no «interrumpen» realmente las imágenes de Warhol sino que, de hecho, podríamos afirmar que son estas las que interrumpen los anuncios. Las nueve escenas de Warhol mantienen la duración de la bobina de tres minutos, con un total de 27 minutos, mientras los nueve anuncios ocupan los 20 minutos restantes. Pero el largo publirreportaje de Beauty Set Shampoo, de seis minutos de duración, y en especial su redundante y tediosa repetición, además del hecho de que la película comienza con un anuncio, nos deja la sensación de que lo realmente importante es la publicidad, apenas interrumpida por las escenas mudas de una telenovela sin sentido (codirigida por el productor teatral Jerry Benjamin).

Las bobinas de Warhol siguen el camino marcado por *Kiss* (beso tímido en la secuencia 4, violento en la 10, frustrado en la 16), anteceden la escena del

baile de *Vinyl* y de *The Nude Restaurant* (secuencia 14) o bosquejan las conversaciones telefónicas que veremos en *Chelsea Girls* (secuencias 8 y 12). El formato es el habitual: rollos de 100 pies y tres minutos con veladuras y marcas iniciales y finales intactas. Pero incluyen un elemento en principio ausente en las películas minimalistas anteriores que es la comicidad, quizá contagiada de esa otra, involuntaria, de los anuncios sacados de contexto. Si bien el humor, indisociable de la mirada distante y cínica del artista pop, se encontraba escondido bajo la superficie fría y serena de su primer cine, *Soap Opera* destaca como una película esencialmente cómica.

Soap Opera fue rodada en el bar restaurante P. J. Clarke's de Nueva York. The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts restauró un extracto de 18 secuencias en 1991. Los anuncios de Persky alternan con las imágenes de Warhol en un ejercicio de montaje que, aunque muy básico, no veíamos desde *Sleep*. Las procedencias diversas de los planos alejan la obra del simple serialismo de *Eat* o *Kiss* para convertirla en un *collage* cubista. En la primera secuencia (1'40") un cocinero alaba las virtudes del Roto Broilette Oven Toaster, un horno-tostadora que permite asar, gratinar y tostar chuletas, hamburguesas o emparedados, todo por el módico precio de 4,95 dólares. El plano general del cocinero en su cocina alterna con detalles del aparato y sus especificaciones.

La segunda secuencia nos presenta a Gerard Malanga sentado en un jardín junto a otro hombre, ambos encorbatados y fumando nerviosamente, mirándose con desconfianza. Una mujer sale de la casa y le entrega una carta al segundo hombre, que se levanta para recibirla. Ella se sienta con Malanga. Otra mujer, Jane Holzer, sale al jardín y besa a Malanga. Ambos se levantan para entrar en la casa. Un tercer hombre (Sam Green)[29] sale de la casa y se sienta con la primera mujer, a la que pretende besar. Esta breve bobina consta de 11 planos montados en cámara. El montaje imita la gramática cinematográfica convencional: plano general del jardín; corte a puerta y seguimiento de la mujer que entra; detalle de la carta que lee el hombre; contraplano de la cara del hombre que lee; Malanga con la primera mujer; plano de la puerta y seguimiento de Holzer; primer plano del beso (que en realidad es un roce de narices); corte a la cara de la primera mujer; seguimiento de Sam Green hasta el banco, donde se sienta con la primera mujer; los mismos en primer plano, y

repetición de la escena en plano medio. La escena (y toda la película) tiene mucho de cine mudo cómico, con gesticulaciones exageradas y encuentros un tanto absurdos. La abundancia de personajes y la interrelación entre ellos son la materia prima sobre la que se construyen las telenovelas, aunque el silencio de las bobinas de Warhol contradiga uno de sus elementos más característicos: la verborrea.

Siguiendo la estricta alternancia entre anuncios y drama, la tercera secuencia, de 20 segundos de duración, nos muestra en un solo plano las virtudes de Glamorene, un producto limpiamoquetas. Vemos el frasco en un estante ante una sala enmoquetada, una mano lo coge y la cámara se eleva y avanza para reducir el cuadro y ofrecer un picado de la moqueta y del proceso de limpiado. La última imagen muestra el frasco con el precio.

En la cuarta secuencia algunos de los personajes de la segunda interactúan alrededor de un sofá en un plano único. Holzer y Malanga están en el sofá, filmado en picado y diagonalmente. Él está descamisado y escribe pensativo, ella acaricia a un gato y pone sus pies sobre Malanga, que se levanta y viste. Entran dos mujeres que atacan a Holzer y al gato. Holzer escapa y se quedan las dos mujeres sentadas en el sofá conversando dramáticamente. Después del plano fijo inicial la cámara inicia un juego de *zooms* que nos acercan y nos alejan de la escena. Hacia el final la cámara recobra su estatismo, pero con un encuadre más corto.

Tras una cola numerada comienza la quinta secuencia, en la que una mujer intenta convencernos de las bondades del Beauty Set Shampoo a lo largo de 6 minutos y una veintena de planos. Una voz masculina nos la presenta mientras se acicala delante de un espejo. Ella responde acercándose a la cámara para hacer un panegírico del champú que le garantizó un buen peinado durante toda una semana. Mientras continúa con su narración, unos insertos nos la muestran con el pelo al aire en un descapotable, jugando al golf, saliendo de una piscina para secarse y montando en una avioneta. Para demostrar el poder del producto se dirige, seguida por la cámara, a un orificio por el que sale vapor y un viento huracanado que no son capaces de deshacer las ondulaciones de su peinado. Finalmente nos enseña los productos, que reaparecen en un par de insertos acompañados de una rosa, y nos anima a llamar inmediatamente al teléfono proporcionado. Este largo e hilarante anuncio parece una parodia de

sí mismo; en ese sentido se produce una curiosa sintonía con el propio cine de Warhol.

La sexta secuencia consta de un solo plano picado de un sofá donde están sentados Holzer con el hombre que acompañaba a Malanga en la segunda sección. Él la mira, tímido, inseguro, con miedo a acercarse a ella, hasta que finalmente se besan y abrazan. Tras deshacer el abrazo se repite la cómica tensión entre ellos. Ella sonríe y se arregla la voluminosa melena, él se arma de valor para cogerle la mano y besarla por segunda vez.

La siguiente secuencia no es más que una repetición de la quinta en toda su duración. Si por una vez, con esta película, Warhol se acerca al cine de montaje o de material preexistente, con esta repetición del plano afianza ese parentesco con el cine estructural, al que precede, que utilizará el montaje en bucle como un fértil recurso estilístico. No es que el proceso sea ajeno al cineasta: recordemos que *Sleep* alcanzaba su duración a base de repetir en bucle una y otra vez los mismos planos.

La octava sección retoma la bobina de 100 pies para encuadrar en un plano único fijo a Jane Holzer apoyada en el alféizar de una ventana, sobre el que reposa un teléfono. La luz procedente de la izquierda equilibra el contraluz de la ventana abierta. Holzer marca un número y cuelga sin hablar. Poniéndose de pie, vuelve a marcar y a colgar ante la falta de respuesta. Tras un momento levanta el auricular, grita y cuelga, repitiendo estas acciones tres veces. Finalmente, en actitud de espera, mira al teléfono y le habla. La comicidad de la bobina se acrecienta por la ausencia de sonido, que no permite más que imaginar las conversaciones y el timbre del aparato y deja las gesticulaciones y acciones vacías de contenido.



Beso y violencia en la sección 10 de *Soap Opera*.

El siguiente anuncio, de un minuto de duración, y bajo el genérico «Katy Winters», nos muestra en una docena de planos el interior de un hogar en el que una madre confiesa su inquietud ante la hija por una fiesta de aniversario que el marido le tiene preparada para dentro de dos horas. Entre los consejos tranquilizantes de la hija se incluye el desodorante Ice-Blue Secret. Y la familia se reúne feliz, el padre en el sofá y las mujeres sonriendo tras él.

En la décima secuencia Sam Green, con su barba recortada y vestido de blanco, se apoya contra una pared con los brazos cruzados bajo una fuerte luz. Ivy Nicholson, vestida de negro y de espaldas a la cámara, le empieza a dar una serie de bofetadas imprevistas, acompañadas de *zooms* que nos acercan y nos alejan de la pareja. Percibimos la sorpresa del hombre, su risa nerviosa y una furtiva mirada a cámara que transmite una petición de auxilio. Y el auxilio llega en la forma de corte, que la cámara aprovecha para reencuadrar la

escena en un plano más abierto. Nicholson y Green se abrazan y besan apasionadamente, con un intento de Green de devolver la bofetada entre beso y beso.

El undécimo episodio, de 22 segundos, trae consigo un invitado inesperado (o no tanto, teniendo en cuenta el carácter cómico de *Soap Opera,* por mucho que la función del actor de este nuevo anuncio sea, o pretenda ser, todo menos humorística): Jerry Lewis, sentado junto a un niño, nos anima a colaborar en la lucha contra la distrofia muscular infantil. Un inserto del logotipo con el nombre del actor como voluntario interrumpe el plano. Tras él, Lewis y el niño se disparan mutuamente con pistolas de juguete, lo que no deja de ser incongruente, y por tanto cómico, dado el contexto.

La siguiente bobina nos ofrece una nueva escena de conversación telefónica en un solo plano. En este caso se trata de un hombre con el pecho desnudo, incorporado en la cama, el teléfono en su mano izquierda y un cigarrillo en la derecha. El hombre habla, sonríe, hace amago de colgar y continúa la conversación con el cigarrillo en la boca.

En el siguiente anuncio, de un minuto de duración, una voz masculina alaba la utilidad del Miracle Knife, un cuchillo eléctrico del que se nos muestran sus variadas aplicaciones, entre ellas el corte de un neumático, en una veintena de planos.

En la decimocuarta secuencia un grupo de gente baila en un picado claustrofóbico que reduce el espacio. El encuadre elegido deja las cabezas y los pies fuera de campo, deshumanizando a las figuras. (Se repetirán encuadre y contenido en una escena de *The Nude Restaurant).* Contra la esquina izquierda un hombre de blanco se frota la entrepierna durante todo el plano, visiblemente excitado, mientras observa a dos parejas que bailan. Una mujer mueve el culo ante él. Pero esta situación perfectamente heterosexual se transforma en homoerótica cuando uno de los bailarines, vestido de marinero, se acerca a la cámara y ocupa el lugar de la mujer, ofreciendo su trasero al excitado mirón. La irreverencia de la situación se compagina con la extrañeza que siempre nos producen los bailes en silencio.



Baile y sexo en la sección 14 de *Soap Opera.*

La sección siguiente, durante un minuto y 23 planos, nos anuncia el Pillsbury Golden Cake, un pastel especial para niños y niñas, imágenes de los cuales alternan con el proceso de elaboración.

En el decimosexto capítulo reaparece Sam Green sentado en el suelo a la puerta de una cocina, la cara oculta tras un periódico con un telenovelesco titular de portada: «I Still Love Frank Sinatra». Sendas paredes blancas, a ambos lados, reducen el encuadre a una sección vertical central, en la que adivinamos la presencia de Jane Holzer trabajando en la cocina. Ella intenta besar al reticente Green, que continúa con la lectura. Tras un torpe corte (que se pretende invisible), otro hombre suplanta a Green tras el mismo periódico, aunque igual de refractario a los avances de la mujer. El hombre la empuja con violencia. La mujer, despechada, acaba sentándose en el suelo. Esta bobina es un nuevo ejemplo de comedia doméstica.



Plano de la sección 3 de *Soap Opera:* la apropiación de productos comerciales recuerda a la pintura pop de Warhol...

El último anuncio nos presenta un Wonda-Scope que sirve de brújula, microscopio, telescopio, binoculares y faringoscopio. Durante los dos minutos de publicidad y una veintena de planos solo vemos las manos del hombre que habla y el artilugio en sus diferentes facetas, con insertos de planos exteriores en los que se comprueba la utilidad del producto.


Campbell's
CONDENSED
TOMATO
SOUP

... como este ejemplar de las *32 Campbell's Soup Cans*.

Y, por último, en la decimocuarta sección, la pantalla, inundada por excesiva luz debido a una sobreexposición, apenas deja columbrar la silueta de una mujer desnuda bailando mientras se observa en un espejo oval. En los últimos segundos un corte da paso a un primer plano de un hombre, Malanga, que mira con la boca abierta tras una esquina en un plano que parece sacado de una película muda.

Sonido y silencio, publicidad y melodrama, material preexistente y propio. *Soap Opera* se sitúa en el límite de la estética warholiana, con puntos de contacto con su cine más minimalista e impasible y preludiando motivos y estéticas inquietas posteriores, pero con algo especial, quizá ese diferente tipo de humor, que la separa de su corpus. Con *Tarzan and Jane Regained, Sort Of...* y *Batman Dracula* forma un pequeño conjunto de películas, inacabadas o abandonadas, bien diferenciado.

El uso directo de la publicidad remite la película, más que ninguna otra, a la trayectoria de Warhol como pintor pop, y no solo por la inclusión de productos comerciales y sus marcas, sino por la mecanicidad de la reproducción, simple apropiación o copia, tanto aquí como en las serigrafías, y por la ausencia de la mano creadora. También remite, a través de los anuncios televisivos, a la futura actividad de Warhol como creador de anuncios y de programas de televisión. Y a los *Screen Tests* «comerciales» en los que Nico o Lou Reed «promocionan» marcas registradas.

Todos los anuncios de *Soap Opera* incluyen o terminan con un plano del producto o su logotipo sobre fondo neutro. Son planos perfectamente pop que sin duda atraían al autor de las *Campbell's Soup Cans*. A pesar de ellos, los anuncios contienen más narratividad que las bobinas de Warhol. El falso paraíso de la publicidad, que ofrece soluciones mágicas para los problemas cotidianos, contradice los eternos e insolubles conflictos humanos de las telenovelas. Pero ambos mundos reflejan las dos caras del bienestar burgués. La película de Warhol ataca los pilares de la burguesía con la irreverencia de su telenovela y con la descontextualización de los anuncios, que resultan cómicos cuando no deberían. (Peter Kubelka llevará a cabo el mismo ejercicio distanciador en su *Dichtung und Wahrheit* [2003]). Tampoco

podemos olvidar que al empalmar anuncios con metraje propio Warhol está haciendo un consciente ejercicio de montaje. Resulta difícil no relacionar la barbacoa del primer anuncio con el jardín del siguiente episodio; o el Beauty Set Shampoo con la melena despeinada de Holzer; o el desodorante de Katy Winters con la pelea y esperada transpiración del abrazo de Green y Nicholson; o la distrofia muscular y la pistola de Jerry Lewis, en interpretación fálica, con la escena del hombre desnudo en la cama; o el cuchillo eléctrico, como nuevo símbolo sexual o castrador, con la escena comentada o con el toqueteo erótico de la siguiente; o la nata del pastel y la incitación a «tocarlo y saborearlo» y la niña que se chupa el dedo con la misma escena masturbatoria, o, finalmente, el Wonda-Scope con el papel de *voyeur* de Malanga en la escena final y con el espejo en el que la joven desnuda se observa.

---

27 El 5 de julio de 1964 el *New York Times* menciona la obra en curso bajo el título provisional *Wee Love of Life,* en clara referencia a la popular serie *Love of Life,* emitida entre 1951 y 1980.

28 El publicista y productor Persky aparece en la novela de Warhol *a* bajo el nombre de Irving du Ball. Fue en su apartamento donde Warhol conoció a Edie Sedgwick y fue él quien llevó a Paul America, el prostituto de *My Hustler,* a la Factory. Sedgwick lo menciona en *Poor Little Rich Girl*.

29 El marchante de arte y comisario Samuel Adams Green participó en *Batman Dracula* y fue el organizador de la primera exposición de Warhol en un museo (en el Institute of Contemporary Art de Filadelfia) en 1965.

1964-1966. Screen Tests

Ficha técnica: B/N, mudas, 16 fps, 4 minutos y 30 segundos cada una.

En los tres años que van de 1964 a 1966 Andy Warhol rodó cerca de medio millar de «pruebas de pantalla» *(screen tests)* en bobinas de 100 pies, gran parte de ellas inéditas, con una duración global de unas 32 horas. Unos dos tercios fueron restaurados por el MoMA (Museum of Modern Art de Nueva York) a partir de 1989. En 2009 The Andy Warhol Museum y Plexifilm publicaron *13 Most Beautiful... Songs for Andy Warhol's Screen Tests,* un DVD con trece *Screen Tests* musicados por Dean Wareham y Britta Phillips[30]. Cada bobina, incluyendo colas y proyectada a 16 fps, tiene una duración de entre 4 y 4½ minutos.

Los *Screen Tests* son retratos que nos permiten conocer el componente humano de la Factory y sus visitantes, famosos o desconocidos, artistas o advenedizos. El estilo de las pruebas evolucionó a lo largo de esos años: desde las primeras, en las que las personas retratadas no podían pestañear (la idea era acercarse a la estética de la fotografía, borrando la frontera entre ambas artes), hasta otras en las que se introducían movimientos de cámara, encuadres menos tradicionales o un primitivo montaje en cámara. Así, se le permite a Nico (ST238[31], 1966) jugar con una revista, a Rosalind Constable (ST63, 1964) fumar, a Kyoko Kyshida (ST183, 1964) beber, a Louis Martinez (ST207, 1966) realizar una auténtica actuación y a Paul America (ST4, 1965) mascar chicle. La libertad interpretativa de las y los retratados podía ir acompañada de una mayor libertad formal: uno de los dos retratos de Salvador Dalí (ST67, 1966), habiendo sido rodado con la cámara invertida, es único por el hecho de mostrar al pintor cabeza abajo.

La práctica totalidad de los *Screen Tests* fue rodada en la Factory, donde muchos visitantes tenían que someterse a la prueba, estuviese Warhol presente o no. Pero en algún caso concreto el sujeto era buscado fuera del ámbito del

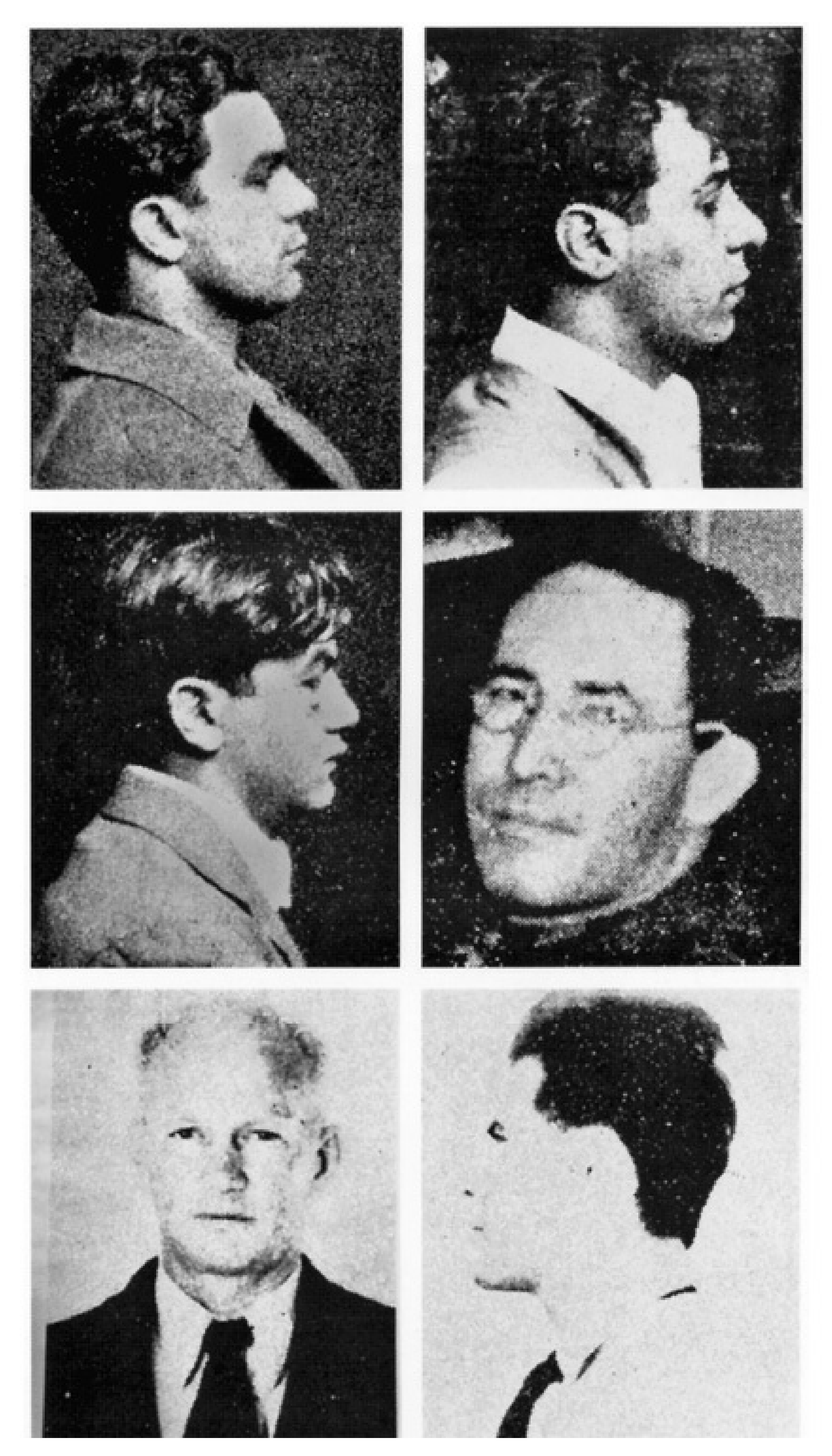
local, como sucedió con Marcel Duchamp (ST79 y 80, 1966) o con Phoebe Russell (ST288, 1966, el único rodado fuera de Nueva York). La primera prueba surgió a petición de Gerard Malanga, poeta, cineasta y ayudante de Warhol, quien necesitaba un retrato cinematográfico del que tomar unos fotogramas para usar como publicidad de sus recitales. La prueba se realizó a principios de 1964 y, anómalamente, fuera de la Factory. Con ella surgió la idea de convertirla en serie e incluso el título, «Homenaje al Hollywood de antaño»[32]. Esta bobina formó parte de la compilación *The Thirteen Most Beautiful Boys*. Pero Malanga también es protagonista de otros seis *Screen Tests* en los que aparece tanto solo como acompañado[33].

Ante la imposibilidad de mantenerse estáticos, los retratados convierten el retrato en un proceso e incluso en un duelo entre personaje y cámara. La lente del objetivo acabará por arrancarles, en contra de su voluntad, reacciones y actitudes ocultas e involuntarias. El retrato se convierte así en un documental de su propia factura. Pero existe un excepcional *Screen Test* en el que la retratada, Ann Buchanan, casi alcanza la inmovilidad total tras un esfuerzo sobrehumano.



Beautiful Woman: Ann Buchanan llorando.

Ann Buchanan (ST33, 1964): Primer plano frontal centrado de Buchanan sobre fondo blanco. No hay sombras. Nos mira absolutamente quieta, sin pestañear, hasta que las lágrimas se acumulan en los ojos y le caen por la mejilla. Buchanan traga saliva imperceptiblemente y los párpados le tiemblan pero los mantiene abiertos con una apabullante y desafiante serenidad. Este es uno de los retratos en los que Warhol mejor consigue evocar la fijeza de la fotografía. Fue incluido en *The Thirteen Most Beautiful Women*. (David Hallacy consigue una proeza semejante, lágrimas incluidas, en ST127, a su vez incluido en *The Thirteen Most Beautiful Boys)*. Buchanan tenía relación con los escritores *beat*. Allen Ginsberg la menciona en alguno de sus poemas.



Algunos de los *Most Wanted Men:* ¿modelos para los *Screen Tests?*

Allen Ginsberg (ST115, 1966): Plano fijo frontal sobre un fondo gris. Su

sombra oscurece el lado izquierdo de la pantalla y sus gruesas gafas reflejan la luz. Unas veladuras accidentales interrumpen este largo retrato de casi 5 minutos. Esta tardía bobina, incluida en *Fifty Fantastics and Fifty Personalities,* imita a la de Buchanan por la casi total inmovilidad del poeta *beat*. Ginsberg había participado en la película *Pull My Daisy,* de Alfred Leslie, antes de repetir la experiencia con Warhol en *Couch* y *Allen*. También aparece en las películas *Chappaqua* (Conrad Rooks, 1966), *Ciao! Manhattan* (John Palmer y David Weisman, 1972), *September on Jessore Road* (John Giorno, 1971), *Renaldo and Clara* (Bob Dylan, 1977), en las películas diarísticas de Jonas Mekas y en numerosos documentales, como *Wholly Communion* (Peter Whitehead, 1965), en el que comparte escenario con Harry Fainlight, una de las voces de *Harlot*.

The Thirteen Most Beautiful Boys (1964, 55')

Existen en distribución diferentes selecciones de los *Screen Tests* que se pueden ver tanto individualmente como en grupo. Los *Screen Tests* llevan al límite el aspecto seriado (acumulativo e «industrial») del cine de Warhol, que hizo sus propias compilaciones bajo diferentes títulos. Pero estas selecciones no siempre respetaban las bobinas elegidas inicialmente, que se podían cambiar o intercambiar dependiendo de la ocasión y el motivo de su exhibición. Una primera compilación fue la de *The Thirteen Most Beautiful Boys,* obra abierta que apenas tuvo exhibición pública y que nació como réplica a *The Thirteen Most Wanted,* folleto de la policía neoyorquina en el que se describía y retrataba a los 13 criminales más buscados de la ciudad y que Warhol había transformado en cuadro en *Most Wanted Men* (1963). En 1964 Warhol convirtió este acrílico en el mural *Thirteen Most Wanted Men,* elaborado para la Exposición Universal de Nueva York, que tuvo que ser retirado de inmediato debido a las quejas de las autoridades, que lo consideraron una inaceptable promoción del grupo de criminales. Pero la palabra *wanted* tiene otra lectura subversiva que pasó desapercibida para la policía: los *Most Wanted Men* son tanto los hombres más buscados como los más «queridos» y «deseados». Esta connotación homoerótica subvierte el

sentido de las instantáneas policiales y, a la inversa, el significado policial subvierte una primera lectura inocente de los *Screen Tests*. Existen 42 diferentes bobinas de 35 diferentes hombres marcadas para su inclusión en la serie.

Las siguientes son de 1964:

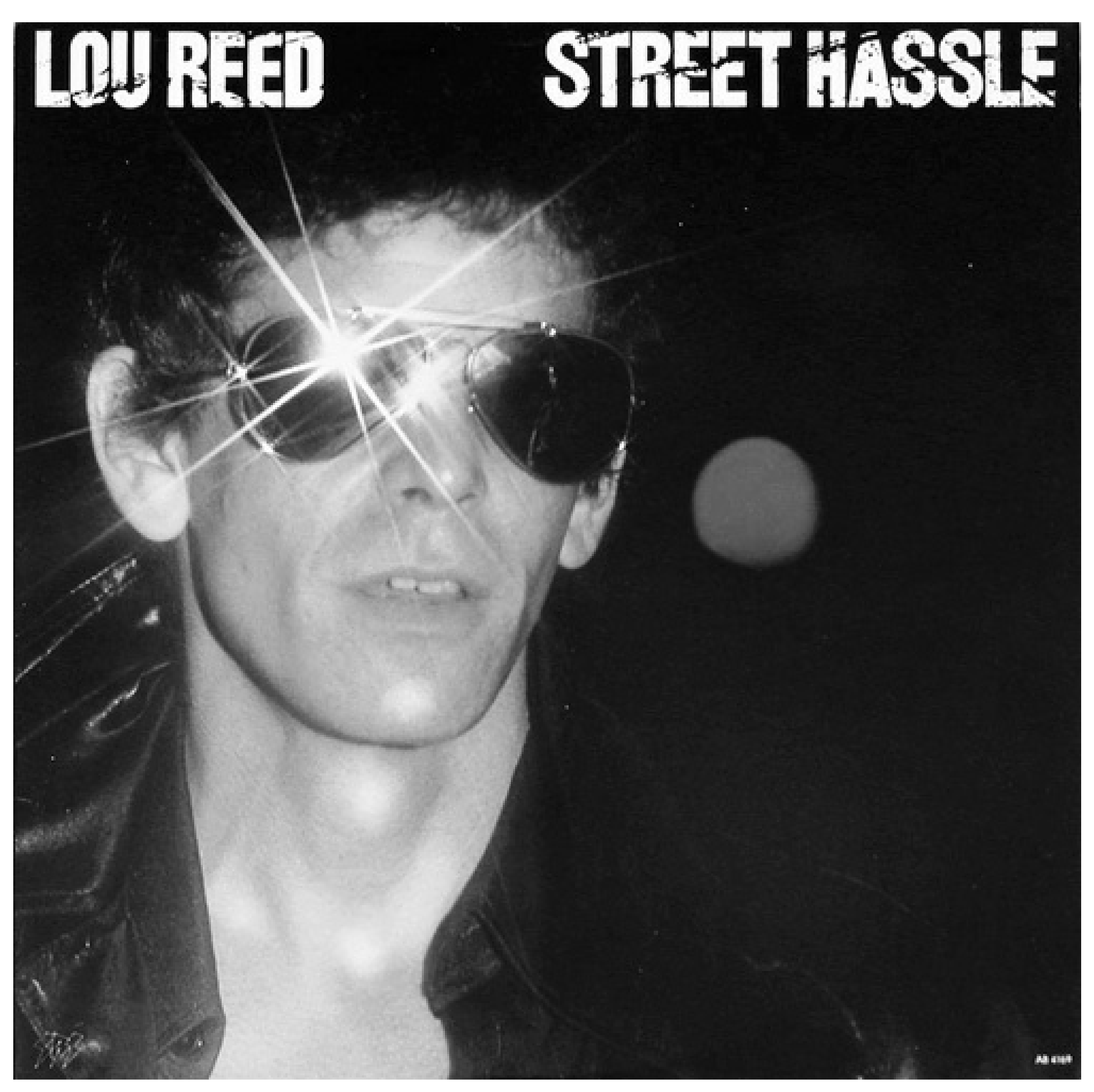
John Giorno (ST117): Existen dos tempranos *Screen Tests* del actor de *Sleep*. En este se mantiene perfectamente inmóvil, posando rígido y altanero como una estatua sobre un fondo blanco. Tiene la cabeza girada hacia la izquierda y la vista perdida en la distancia. Quizá sea este el retrato, junto con el de Buchanan, con el que más cerca está Warhol de disolver la frontera entre fotografía y cine. La absoluta inmovilidad de Giorno llega a anular la tercera dimensión, dando como resultado una imagen plana, bidimensional, fotográfica. Giorno realizó la película *September on Jessore Road* y colaboró con Warhol en *Taylor and John; Bob Indiana, Etc.; Billy Klüver; John Washing; Hand Job,* y *Naomi and John*. Reaparecerá en 2011 en el vídeo musical de R.E.M. *We All Go Back To Where We Belong,* en el que vemos un sostenido primer plano en blanco y negro del envejecido poeta, en claro homenaje al cine de Warhol y en particular a sus *Screen Tests*.



Screen Test de Billy Linich: inspiración para Lou Reed.

Billy Linich (ST194): Se conservan dos retratos de Linich. En el presente el protagonista de *Haircut* posa inmóvil, girado ¾ a la derecha sobre fondo negro. Los ojos están ocultos tras unas gafas oscuras que reflejan la luz del foco. Una nube de humo de tabaco introduce movimiento y la presencia del fuera de campo en la toma. Humedece los labios con la lengua, traga saliva y separa los labios. Unas veladuras ciegan la pantalla a mitad de bobina. La portada del disco de Lou Reed *Street Hassle* (1978) está claramente inspirada en este retrato. Billy Linich, que en 1966 se cambió el nombre por el de Billy Name, era el fotógrafo residente de la Factory. Sus fotografías han servido para documentar las actividades de Warhol y en particular sus rodajes. Fue una de las voces de *Harlot* y actuó en *Couch, Lupe, The Velvet Underground and Nico, Since* y en alguna bobina de ****. También fue el responsable de

la iluminación estroboscópica de la novena y décima bobinas de *Chelsea Girls,* así como de las luces de *Haircut, Vinyl* y *Horse*.



Portada de *Street Hassle* inspirada en el *Screen Test* de Billy Linich.

Dennis Hopper (ST155): Dos de los tres *Screen Tests* de Hopper fueron incluidos en *The Thirteen Most Beautiful Boys,* pero más interesante es el tercero, en el que el actor profesional realiza una auténtica actuación. Situado en el lado derecho del cuadro, sobre fondo oscuro, Hopper mira hacia la

izquierda, la vista baja, antes de mover la cabeza hacia la cámara. Dos focos laterales crean una sombra simétrica central. Con aspecto serio cierra los ojos, frunce el ceño, mueve la cabeza negativamente o asiente con ella, sonríe directamente a cámara e inspira hondo, como dándose por vencido ante la insistencia de la máquina en arruinar su meticulosa interpretación de un hombre desesperado. La posición descentrada del personaje se decidió aparentemente en el último momento: durante las veladuras iniciales del rollo podemos adivinar a Hopper perfectamente centrado en el cuadro antes de que la cámara gire imperceptible y repentinamente a la izquierda para descentrarlo. Hopper, además de ser un actor comercial, realizó sus propias películas, entre ellas *Easy Rider* (1969) y *The Last Movie* (1971), en las que utiliza rasgos estilísticos de la vanguardia cinematográfica. Hizo un pequeño papel para Warhol en *Tarzan and Jane Regained, Sort Of*...

Freddy Herko (ST137): Es difícil no leer este lúgubre retrato de Herko como premonición de su suicidio unos pocos meses después. El bailarín y coreógrafo aparece en el lado derecho del cuadro sobre fondo negro, con la cara en semipenumbra. Inquieto, se mueve continuamente en la silla, cambiando de postura, apoyando la cabeza en la mano y en muchos momentos saliéndose de campo u ocultando medio rostro tras el borde de la pantalla. Fuma y masca chicle, lo que acentúa el nerviosismo de la actuación. En algún momento mira a la cámara con una expresión triste.

The Thirteen Most Beautiful Women (1964, 55')

Warhol comenzó a recopilar retratos bajo el título *The Thirteen Most Beautiful Women* un par de meses después de la serie anterior. Se conservan 47 bobinas de 30 mujeres diferentes marcadas para esta versión femenina, que tuvo una vida pública mayor que la de *The Thirteen Most Beautiful Boys,* llegando incluso a ser distribuida por la Film-Makers' Cooperative de Nueva York. Otras versiones ampliaban el número de bellezas (catorce se proyectaron durante una fiesta en el piso de Sally Kirkland en enero de 1965) o lo reducían, como *Six of Andy Warhol's Most Beautiful Women,* exhibida el

1 de marzo de 1965 en el Carnegie Hall Cinema de Nueva York; la similar *Most Beautiful Women,* incluida en el catálogo de la Film-Makers' Cooperative, o la todavía más reducida *3 Most Beautiful Women* de 1966, extrañamente empalmada a un par de bobinas de *Batman Dracula*. Las últimas compilaciones de la serie datan de 1970.

Veamos una muestra:

Jane Holzer (ST145, 1964): Primerísimo plano de Holzer, que llena la pantalla, la cara enmarcada por su melena rubia, la luz proveniente de la derecha. Mira a cámara, sonríe, muerde y humedece los labios con la lengua, sensual y seductora. Baja la vista, frunce el ceño, separa los labios y se mueve hasta dejar los ojos en sombra. Vuelve a sonreír, pasa la mano por el pelo y deja ver unos impresionantes pendientes. Sacude el pelo y muerde el labio de manera provocativa. La modelo y productora Holzer, apodada «Baby Jane», fue la segunda «superestrella» (después de Naomi Levine) del universo cinematográfico de Warhol, como lo prueban los diez *Screen Tests* que de ella se conservan. Actuó en *Kiss, Soap Opera, Batman Opera, Couch, Camp, Bufferin Commercial* y en la bobina *Sally Kirkland* de ****. También participó en *Ciao! Manhattan*.

Lucinda Childs (ST52 y ST53, 1964): De los dos *Screen Tests* existentes de Childs solo el primero fue incluido en la compilación *The Thirteen Most Beautiful Women*. En él Childs, en primer plano, centrada en el cuadro e iluminada desde ambos lados sobre fondo blanco, mira fijamente a cámara, frunciendo el ceño. El segundo, aunque rodado en la misma sesión, es completamente diferente por la actitud de la retratada. Situada en el lado derecho del encuadre en una posición ligeramente superior, Childs mueve los ojos a ambos lados, como buscando una salida, los músculos tensos. Baja la cabeza hasta que el pelo le cae sobre un ojo, una mosca se posa en su hombro derecho y con la mano aparta el pelo, dejando el brazo levantado, la mano en la melena, hasta el final del rollo. La bailarina y coreógrafa Lucinda Childs colaboró con el Judson Dance Theater, en el que también participaron Freddy Herko y Billy Linich. Prestó su hombro a la mirada de Warhol en la película *Shoulder,* realizada seguramente en la misma fecha (vemos a Childs con la

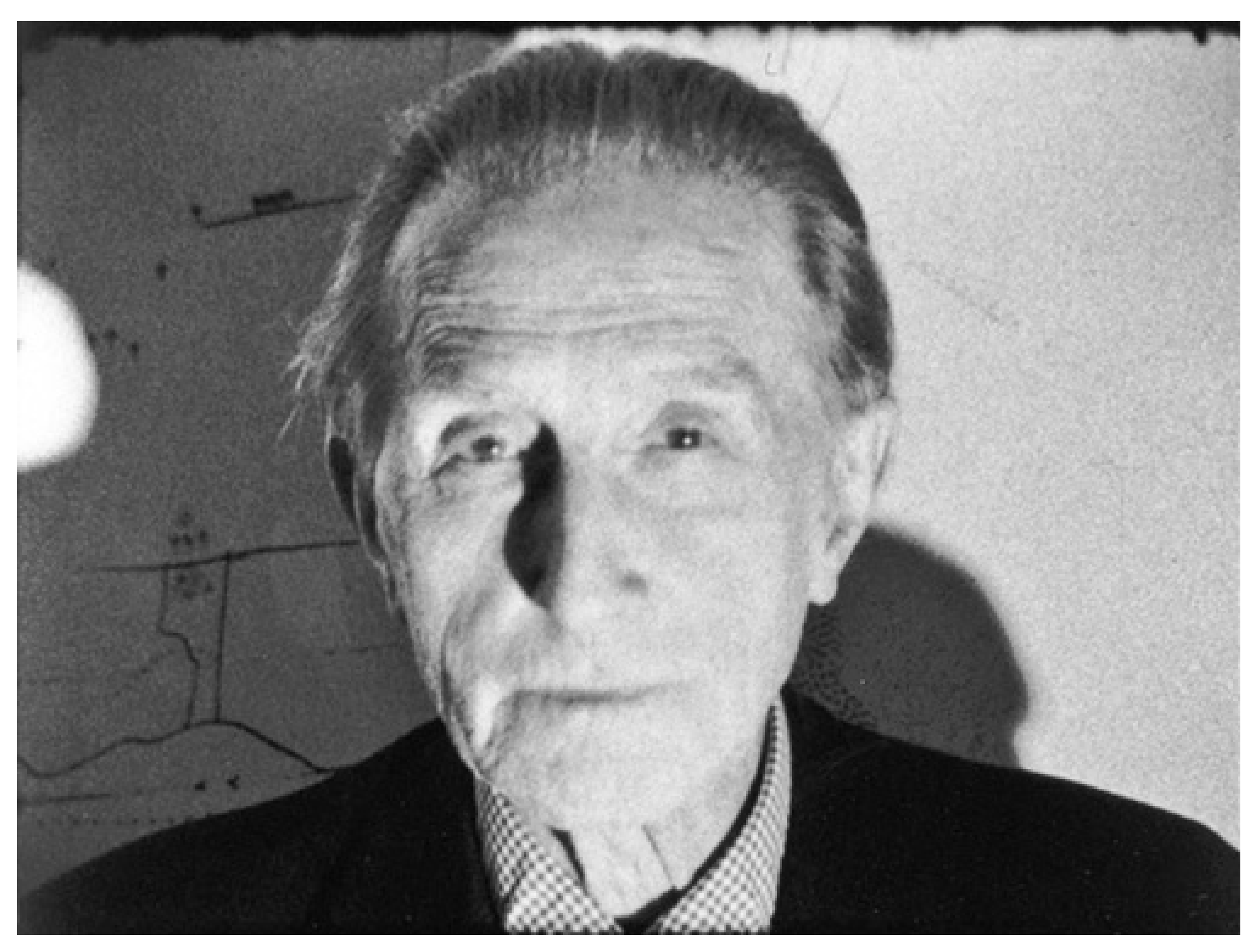
misma camiseta de tirantes a rayas), y actuó en *Letter from Venice* (Susan Sontag, 1983).

Edie Sedgwick (ST308 y ST309, 1965): Primer plano levemente desenfocado de Sedgwick mirando con fijeza a cámara, excepto en algún breve momento en el que levanta ligeramente la vista como reconociendo a la persona que se encuentra tras la cámara. La sombra de su cabeza oscurece el lado izquierdo de la pantalla. Con los labios entreabiertos, que solo cierra para tragar saliva, y los ojos fuertemente maquillados, expresa cierta melancolía. Aunque esta bobina no está marcada para su inclusión en *The Thirteen Most Beautiful Women,* es quizá el más famoso de los *Screen Tests*. El ST309, sí incluido en la compilación, es prácticamente idéntico, con la diferencia de que la retratada no lleva maquillaje, mueve la cabeza y sonríe a alguien fuera de campo. La modelo Sedgwick fue la gran «superestrella» de Warhol, a la que dedicó muchas horas de su cine. Además de ser la protagonista de nueve *Screen Tests*, participó en *Beauty #2, Afternoon, Poor Little Rich Girl, Restaurant, Kitchen, Space, Bitch, Prison* y *Outer and Inner Space,* entre otras.

Fifty Fantastics and Fifty Personalities (1965)

De 1965 es una compilación más ambiciosa, aunque menos sistematizada. *Fifty Fantastics and Fifty Personalities* tendría que tener una duración de 7 horas, de fiarnos del título, pero solo se han encontrado 41 *Screen Tests* de 35 diferentes personas marcados para la serie. *Fifty Fantastics and Fifty Personalities* es un buen ejemplo de serie abierta y cambiante en la que seguramente tenían cabida muchas bobinas no específicamente marcadas para ella. El título es más conceptual que descriptivo; sirve más como guía para la catalogación de los *Screen Tests* que como marco cerrado, ya que no resulta probable que se hayan exhibido 100 *Screen Tests* seguidos en una sola sesión. Además de Susan Sontag, Barbara Rubin y Allen Ginsberg, forman parte de la serie las siguientes personalidades:

Rosalind Constable (ST63, 1964): Primer plano de Constable, un tanto a la izquierda del cuadro, con luz frontal y sobre fondo negro. Fuma continuamente, mirando a todas partes y solo en algún momento fijando la vista en la cámara, a la que sonríe. Se la ve cómoda, o más bien indiferente al objetivo. En sus movimientos llega a ponerse casi de perfil. Vuelve a sonreír, como si reconociese y saludase a alguien fuera de campo. Por último, recuperando la seriedad, mira a cámara antes de bajar la vista. La periodista y escritora Constable, amiga de la novelista Patricia Highsmith y del pintor Harold Stevenson (al que habíamos visto besando a Marisol en *Kiss),* era especialista en arte contemporáneo y de vanguardia.



Fantastic: Marcel Duchamp.

Twist Jim Rosenquist (ST284, 1964): Primer plano del alopécico pintor pop, inmóvil, el semblante serio, sobre fondo negro. La cabeza gira continua y

uniformemente hacia la izquierda (de ahí la palabra *twist* antes del nombre). La mirada, seria y siempre fija, se niega a reconocer a la cámara cuando pasa por ella. Durante el giro nos ofrece la cara, la nuca y los dos perfiles en constante evolución. El movimiento se ralentiza hacia el final. En este *Screen Test* se abandona el estatismo de las pruebas iniciales, de las que solo queda la inmovilidad facial. Marcado para ser proyectado como *EPI Background,* no será este, sino un segundo retrato de Rosenquist, más convencional, el señalado para la serie *50 Fantastics and 50 Personalities*.

Marcel Duchamp (ST80, 1966): Con los labios apretados, Duchamp mira con curiosidad en primer plano frontal sobre un fondo blanco en el que se ve un dibujo. Fuma y pasea la vista a ambos lados de la cámara, mueve la cabeza, nos mira, levanta las cejas y bebe agua. Juguetón, nos guiña un ojo con una sonrisa y lleva un dedo a los labios indicando a la gente que lo rodea (bastante numerosa, como atestigua una fotografía de la ocasión tomada por Nat Finkelstein) que no le está permitido hablar, lo que no le impide sonreír y saludar con la cabeza a alguien fuera de campo. El retrato se filmó el 7 de febrero en la inauguración de una exposición en la galería Cordier and Ekstrom de Nueva York. Existen tres *Screen Tests* de Duchamp, en uno de ellos acompañado por Benedetta Barzini. Pero Warhol tenía un proyecto más ambicioso para el artista, llamado *24 Hours in Marcel Duchamp's Life,* del que solo se llegó a realizar, aparte de los *Screen Tests,* una breve bobina de la inauguración de una retrospectiva del pintor en el Pasadena Art Museum en 1963 *(Duchamp Opening)*. Duchamp es autor de la película *Anémic cinéma* (1926).

Six Months (1964, 436')

Entre noviembre de 1964 y febrero de 1965 Warhol filmó 107 *Screen Tests* de Philip Fagan. La idea original era hacer un retrato diario de su compañero a lo largo de seis meses para reflejar el paso del tiempo, pero la colaboración se vio truncada sin alcanzar la meta. La película nunca se proyectó en público. Se conservan cuatro *Screen Tests* de Fagan no realizados para *Six Months*.

Además, Fagan participó en *Batman Dracula, Harlot* y *Screen Test No. 1,* todas de Warhol, y en *The Illiac Passion* (Gregory Markopoulos, 1967) y *Award Presentation to Andy Warhol* (Jonas Mekas).

EPI Backgrounds (1966)

Pero las series no se reducían a las arriba mencionadas. Cada prueba era susceptible de desaparecer de una compilación para aparecer en otra, ser usada en recitales poéticos (los llamados *Screen Test Poems* de Gerard Malanga) o recuperada para ser proyectada como fondo de las actuaciones de The Velvet Underground en los espectáculos multimedia llamados Exploding Plastic Inevitable. Se conservan siete compilaciones tituladas *EPI Background* en las que, entre una mayoría de *Screen Tests,* se cuelan otros contenidos. Los miembros de la Velvet fueron protagonistas de nuevos *Screen Tests* filmados directamente para la ocasión.

Lou Reed (ST263 y ST269, 1966): Primerísimo plano frontal de Reed mirando fijamente a cámara, iluminado desde la derecha. La mitad izquierda del rostro, excepto el ojo, está en sombra, confundiéndose con la sombra que oscurece el fondo en el mismo lado; a la derecha, pared blanca. Reed se mantiene inmóvil, apenas pestañeando, al estilo de los primeros *Screen Tests*. Solo en un momento parece querer apartar los ojos. En el segundo *Screen Test,* llamado *Lou Reed (Coke),* el músico se bebe una botella de Coca-Cola en los tres minutos que dura la toma. En primer plano sobre un fondo oscuro, con gafas negras, chaqueta de cuero y un pañuelo al pescuezo, Reed bebe repetidamente, a veces poniéndose de perfil, y sostiene la botella ante la cara, girándola para que la marca no pase desapercibida. Este es uno de los muchos *Screen Tests* rodados como parodias comerciales en los que un personaje «famoso» (los miembros de la Velvet) presta su imagen para la promoción de un producto, al estilo del Jerry Lewis de *Soap Opera*. Existen once *Screen Tests* del guitarrista y cantante de The Velvet Underground.



Screen Test: Nico, inquieta, apoya la cabeza en la mano.

Nico (ST238, 1966): Primer plano largo de Nico, iluminada desde la parte superior izquierda, sentada ante unas cajas y un fondo gris. Nico se muestra intranquila, incapaz de mantenerse inmóvil. Coge una revista, mira hacia todos lados, pone los dedos en los labios, apoya la cabeza en la mano. En algún momento el encuadre fragmenta su cara. Muerde un dedo pensativa, aparta el pelo, mira a cámara y baja la mirada, entre triste y aburrida. Al final coge la revista y, haciendo un tubo con ella, la utiliza como telescopio, en un arranque lúdico que contradice la melancolía destilada hasta ahora. Se conservan once *Screen Tests* de la actriz, modelo y cantante alemana Nico, de verdadero nombre Christa Päffgen, que también actuó en *The Closet, The Velvet Underground and Nico, Chelsea Girls, Imitation of Christ, I a Man,* **** y en películas de Philippe Garrel como *La Cicatrice intérieure* (1971), *Athanor* (1972), *Les Hautes solitudes* (1974) o *Le Berceau de cristal* (1975).

También participó en *Cleopatra* (Auder) y en *La Vraie histoire de Gerard Lechômeur* (Joaquín Lledó, 1981).



Screen Test: Jane Holzer.

Jane Holzer (Toothbrush) (ST147, 1964): Primerísimo plano de Holzer, que ocupa todo el cuadro, cepillándose los dientes. Nos mira fijamente mientras se forma espuma alrededor de los labios, de vez en cuando apartando el pelo de la cara y cerrando los maquillados ojos. A mitad de bobina saca la cabeza de cuadro para escupir, dejando ver el fondo claro. Cuando regresa, lo hace con una sonrisa. Agarra el cepillo con las dos manos antes de cogerlo con la izquierda, como si el brazo se le cansase. En este segmento final cepilla los dientes con mayor suavidad y lentitud, casi con un cierto erotismo oral que nos remite a *Kiss* o a *Blow Job*.

Donyale Luna (ST195, 1965): Primer plano centrado de Luna sobre fondo blanco, el pelo recogido, un lunar bajo la boca. Con sus largos dedos se acicala el pelo y las cejas continuamente, inquieta, utilizando el objetivo de la cámara como espejo. Coqueta, nos guiña un ojo. Mira hacia la izquierda y sonríe, se mira las largas uñas y nos hace una burla con el pulgar en la nariz. Luna (Peggy Anne Freeman) fue una de las primeras supermodelos negras reconocida internacionalmente y la primera afroamericana a la que *Vogue* le dedicó una portada. Protagonizó dos *Screen Tests* y *Donyale Luna* y participó en *Camp*. En el cine comercial interpretó el papel de Enotea en la *camp* y *kitsch Satyricon (Satiricón,* Fellini, 1968), trabajó con Otto Preminger en *Skidoo* (1968) y con Peter Whitehead en *Tonite Let's All Make Love in London* (1967)[34].

Salvador Dalí (ST67 y ST68, 1966): Los dos *Screen Tests* que se conservan del pintor surrealista son especiales. En el primero Dalí realiza una pequeña actuación con la peculiaridad de que, habiendo sido filmado con la cámara invertida, aparece cabeza abajo. El segundo nos presenta un retrato centrado en el que el pintor, sobre un fondo gris, estira el pescuezo, nos mira con los ojos muy abiertos, parpadea rápido y entreabre los labios. Una luz inconstante, que procede de la parte inferior derecha, ilumina el fondo, dejando a oscuras el lado izquierdo. Pero lo peculiar de esta bobina es que, a un minuto y cuarenta segundos del final, se produce un corte tras el cual Dalí desaparece, dejando en cuadro la sola presencia de la pared del fondo, ahora sin la sombra del pintor pero con la misma luz que va y viene. El pequeño temblor de la cámara nos confirma que no se trata de un corte físico, sino de un ejemplo de montaje en cámara. Este segundo *Screen Test* forma parte de una bobina llamada *Original Salvador Dalí* recopilada para ser proyectada durante los conciertos de The Velvet Underground.

Las restricciones iniciales de los *Screen Tests,* aquellas que hacían lagrimar a gente como Ann Buchanan, no eran aptas para ciertos retratados y retratadas cuya exuberante personalidad desbordaba el encuadre de la cámara. El *Screen Test* de Taylor Mead es un buen ejemplo de hasta qué punto los personajes se pueden convertir en auténticos protagonistas que aprovechan la

breve duración de la bobina para crear verdaderas actuaciones. Otras veces es el propio cámara el que ya no soporta la inmovilidad del encuadre y reacciona a base de panorámicas, desenfoques, *zooms* y montaje en cámara, entrando de lleno en el estilo inquieto de la segunda época.

Taylor Mead (ST210, 1964): Primer plano frontal de Mead sobre fondo negro. Se toca la nariz, se ríe, bosteza varias veces, nos mira con expresión divertida, se peina con la mano, bosteza exageradamente, le gesticula a la cámara, se limpia con un pañuelo, pone el brazo sobre la cabeza, hace muecas, mete el dedo en la nariz, saca la lengua, humedece los labios, manda «besos» a la cámara y pone cara de asco. El histriónico actor Taylor Mead es incapaz de mantener la compostura, como en tantos de sus papeles para Warhol, y se apropia del papel de un payaso empeñado en utilizar todos los recursos posibles para sacarle una sonrisa al público. Este *Screen Test,* seleccionado para *50 Fantastics and 50 Personalities,* se sitúa en las antípodas de lo que Warhol pretendía conseguir en un principio: la identidad entre fotografía y cine. Mead protagoniza otro *Screen Test* similar marcado para *The Thirteen Most Beautiful Boys*. Mead fue uno de los primeros y más constantes actores de Warhol. Podemos verlo en *Tarzan and Jane Regained, Sort Of..., Couch, Taylor Mead's Ass, Imitation of Christ, The Nude Restaurant* y *Lonesome Cowboys*. Pero Mead también era conocido y reconocido por su poesía *beat;* por sus interpretaciones en el teatro alternativo, como la del General en una representación de 1964 de *The General Returns from One Place to Another* (Frank O'Hara) dirigida por Jerry Benjamin (por la que recibió un premio Obie), y por sus papeles en *The Flower Thief* (Ron Rice, 1960), *Lemon Hearts* (Vern Zimmerman, 1960), *Hallelujah the Hills* (Adolfas Mekas, 1963), *The Queen of Sheba Meets the Atom Man* (Ron Rice, 1963), *Open the Door and See All the People* (Jerome Hill, 1964), *Babo 73* (Robert Downey, 1964), *The Secret Life of Hernando Cortez (Cowboy de medianoche,* John Chamberlain, 1968), *Dialogue with Che* (José Rodríguez-Soltero, 1968) y *Cleopatra* (Auder). Fue este reconocimiento el que propició sus apariciones en *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969), *One Plus One* (Jean-Luc Godard, 1968), *Underground U.S.A.* (Eric Mitchell, 1984) y *Coffee and Cigarettes (Café y cigarrillos,* Jim Jarmusch). En 2005 protagonizó un

documental sobre su vida, *Excavating Taylor Mead* (William A. Kirkley).

Richard Rheem (ST272, 1966): Primer plano de Rheem, que se mantiene inmóvil y nos mira fijamente. La inmovilidad del protagonista contrasta con la experimentación formal de la cámara: mediada la duración de la bobina, un lento desenfoque da paso a un *zoom* de acercamiento; la cámara desciende por su camiseta negra, regresa al rostro, se mueve a derecha e izquierda hasta encuadrar el espacio vacío de la pared y los desenfoques vienen y van. Estos juegos formales se complementan con unos falsos barridos verticales producidos por el salto accidental de la película en el engranaje de arrastre. En la parte final el encuadre se fija en un primer plano largo descentrado (Rheem a la derecha) y enfocado, manteniéndose así durante medio minuto. El retratado pierde protagonismo ante los movimientos de una cámara autónoma que llega a prescindir de la figura humana para encuadrar un fragmento desenfocado de su ropa o la sombra de la cabeza en la pared. Existen cuatro *Screen Tests* de Rheem, todos ellos rodados con una cámara igualmente inquieta. Rheem actuó en *The Bob Dylan Story, The Andy Warhol Story, Richard and Mary, Since, Ingrid and Richard* y *Mrs. Warhol*.

La última prueba, actualmente desaparecida, fue la del editor y activista político de izquierdas Giangiacomo Feltrinelli, rodada en noviembre de 1966 por Malanga.

Los *Screen Tests* no son realmente pruebas cinematográficas. Warhol no los utilizaba para escoger a sus actores y actrices, muchos de ellos retratados después de haber participado en sus películas con anterioridad. Son, por tanto, auténticos retratos realizados con una estética pictórica y una cuidada iluminación; a veces utilizando un único foco para producir un claroscuro de alto contraste, otras veces más de uno para suavizar el tenebrismo, y otras tantas con iluminación a ambos lados para crear una sombra central simétrica. Una idea primitiva de Warhol era venderlos como objetos en unas muy duchampianas cajas llamadas *Living Portrait Boxes*.

Los retratos nos devuelven la mirada, como los seis protagonistas de *Vis à Vis* (Werner Nekes, 1968) que posan delante de la cámara y nos miran fijamente (a nosotros que los miramos fijamente) a lo largo de 10 minutos y,

como en el caso de los *Screen Tests,* manifiestan cierta incomodidad e incapacidad para permanecer inmóviles. *Vis à Vis,* como los retratos de Warhol, recuerda la fotografía primitiva y precinematográfica que, debido a los largos tiempos de impresión fotoquímica, resultaban ser toda una prueba física de aguante. Lo que hacen los *Screen Tests* es documentar la espera, el proceso, convirtiendo el retrato en actuación.

---

30 Para una reseña de esta edición, véase Alberte Pagán, «Os *Screen Tests* de Warhol», en *A Nosa Terra,* 4-10 de marzo de 2010, págs. 30-31.

31 Utilizo la catalogación alfabética de Callie Angell. ST238 ha de leerse como *Screen Test* núm. 238.

32 Gerard Malanga, «The First Screen Test», en *Archiving Warhol: An Illustrated History,* Londres, Creation Books, 2002, pág. 65.

33 Malanga es autor de las películas *Academy Leader* (1964), *A Private Moment* (1966), *Cambridge Diary* (1966), *In Search of the Miraculous* (1967), *Pre-Raphaelite Dream* (1968) y *April Diary* (1970), entre otras. Colaborador habitual de Warhol, actuó en *Kiss, Tarzan and Jane Regained, Sort Of..., Duchamp Opening, Batman Dracula, Three, Allen, Soap Opera, Couch, Harlot, Vinyl, Camp, Chelsea Girls, Bufferin, Bufferin Commercial, Kiss the Boot, The Beard, Since* y ****, además de en *Christmas on Earth* (Barbara Rubin), en *Chumlum* (Ron Rice, 1964) y en *Cleopatra* (Michel Auder, 1970).

34 Para más información sobre Luna, véase el capítulo «Luna Obscura», en Richard J. Powell, *Cutting a Figure: Fashioning Black Portraiture,* University of Chicago Press, 2008.

1964. Empire

Ficha técnica: Codirigida por John Palmer. B/N, muda, 16 fps, 485 minutos. *Intérpretes:* Andy Warhol, Jonas Mekas, John Palmer.

A diferencia de *Sleep,* que *no* es, insisto, una toma continua de un hombre durmiendo, *Empire* («Imperio») es la contemplación a lo largo de ocho horas del Empire State Building, entonces el edificio más alto de Nueva York. Fue rodada entre el atardecer del sábado 25 y la madrugada del 26 de julio de 1964 desde las oficinas de la Rockefeller Foundation en el 44.º piso del Time-Life Building, la cámara dirigida hacia el suroeste. Se estrenó el 6 de marzo de 1965 en la Film-Makers' Cinémathèque (City Hall Cinema) de Nueva York. En 1994 se editó una nueva copia que, gracias al hallazgo del negativo original, supera en calidad a la anterior versión de 1989 y también recupera el orden original de dos bobinas previamente mal numeradas.

En *Empire* Warhol utilizó por vez primera una cámara Auricon de 16 mm, que le permitía utilizar bobinas de mayor duración (1.200 pies: 48' a 16 fps, 33' a 24 fps). Este salto de la bobina de 4' a la de 48' le permite avanzar en la exploración de la temporalidad, pudiendo alcanzar duraciones como la de *Empire* sin tener que acudir al elaborado montaje en bucle de *Sleep*. Manejando la cámara se encontraba Jonas Mekas, entusiasmado desde el principio con el cine de Warhol. El edificio está íntimamente ligado a los suicidios plasmados por Warhol en sus pinturas, pero la idea de la película surgió de John Palmer, también responsable de la elección del encuadre; por eso aparecerá acreditado como coautor en los anuncios del estreno de la cinta. La decisión y la posibilidad de filmar el edificio le deben mucho a la recién estrenada iluminación exterior del mismo (inaugurada tres meses antes para celebrar la Exposición Universal de Nueva York) y a la planeada edificación de las torres gemelas del World Trade Center[35], que durante décadas eclipsarían al Empire State Building como edificio más alto de la ciudad.



Primera bobina de *Empire:* la noche cae sobre la ciudad y el edificio se ilumina.

La datación de la película es fácil, porque ella misma es un reloj. A los cambios de luz crepusculares, que nos permiten identificar la parte del día en la que nos encontramos, tenemos que añadir un punto de luz, a la izquierda de la torre (en la cima de una torre secundaria, la Metropolitan Life Insurance Tower), que se mantiene encendido pero destella a intervalos regulares: una vez, débilmente, cada cuarto de hora, y el número de veces correspondiente cada hora. Estas campanadas luminosas nos permiten situar el inicio del rodaje a las 20:06 horas, trece minutos antes de la puesta de sol, y su final a las 2:42 del día siguiente. Y también permitieron la restauración del orden original de un par de bobinas mal numeradas. Contemplar *Empire,* que es una película sobre el paso del tiempo, equivale por tanto a la observación del

paso de las agujas por la esfera de un reloj. El film demuestra que el cine puede ser tanto un arte del movimiento como un arte de la temporalidad, del paso del tiempo, de la duración. O del cambio.

The Clock (2010), el montaje de Christian Marclay de cientos de escenas, todas con alguna referencia temporal, ordenadas cronológicamente a lo largo de 24 horas, comparte con *Empire,* aparte de la exagerada duración, la presencia física de un reloj, sea este de pulsera, de pared o luminoso, que marca el avance del tiempo y de la película. Pero las implicaciones de ambas son muy dispares. Si *Empire* es puro tiempo, tiempo real a pesar de una ralentización que no hace más que subrayar su realidad, la película de Marclay crea una temporalidad falsa, artificial, que se esconde tras el rápido montaje. *The Clock,* como película proyectable en lo que se ha dado en llamar «instalación», también es deudora de *Empire* en su vocación museística. Warhol no esperaba que su público se mantuviese ocho horas sentado en la butaca viendo la película, sino que la ideó más bien como lienzo o como proyección de fondo de fiestas o conciertos. El público de Warhol es precedesor del público actual que va al museo a ver *The Clock,* a verlo fragmentariamente, interrumpidamente, repetidamente quizá, pero nunca de una sentada.

Empire consta de diez bobinas. La primera comienza con una pantalla blanca, cegada por la luz, en la que, a medida que el sol se pone y la luminosidad decrece, comenzamos a adivinar la silueta del edificio, ligeramente a la izquierda del centro del cuadro y sobresaliendo sobre el perfil de la ciudad. Más o menos a las 20:30 (hora de rodaje) tiene lugar el primer momento álgido de la obra cuando las luces exteriores del edificio se encienden mientras quedan restos de luz en el cielo. La noche sigue avanzando y para cuando comienza el segundo rollo el cielo ya es totalmente negro y lo único que permanece del edificio es su propia iluminación. La aguja de la torre está señalada por tres luces, la superior destellando continuamente cada par de segundos.

Y así transcurren las bobinas 2, 3 y 4, diferenciándose unas de otras por el número de destellos de la torre secundaria que, impertérrita, sigue marcando unas horas alargadas por el paso de proyección. Las elipsis entre bobinas impiden el registro de todas y cada una de las campanadas luminosas,

saltándose algún cuarto. Al principio de la quinta bobina entra en acción, accidentalmente, el reflejo de quizá Jonas Mekas en el cristal de la ventana y la luz horaria destella once veces. En el siguiente atravesamos la medianoche y el séptimo capta la imagen reflejada de Andy Warhol. Estos reflejos involuntarios suceden al principio de las bobinas cuando el equipo, ocupado en cambiar los cartuchos de película, se olvida de apagar las luces interiores. La una de la madrugada nos encuentra en el noveno rollo. En la penúltima bobina se marcan la 01:45 y las 02:00; entre ambos destellos la iluminación del edificio se apaga y la pantalla queda prácticamente a oscuras. En la décima y última bobina es John Palmer quien sale reflejado en la ventana; ante un Empire State Building que continúa invisible el reloj luminoso marca las 02:15 y las 02:30. *Empire* procede así de la blancura inicial a la oscuridad final.



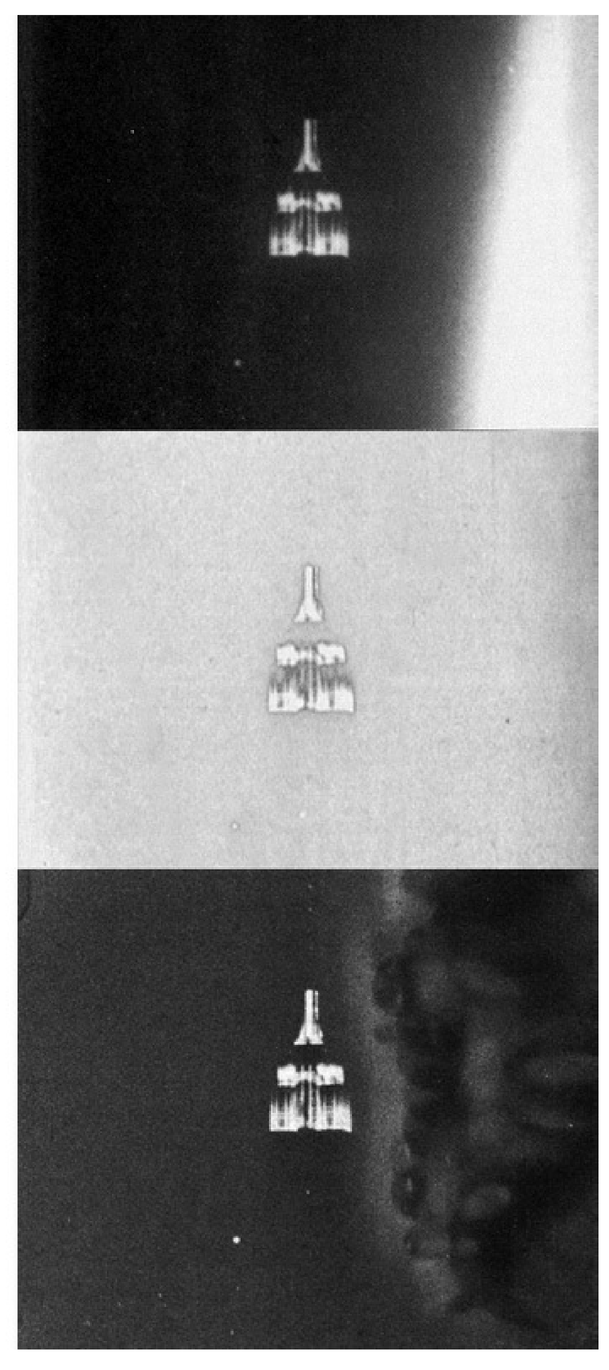
Reflejo involuntario de Warhol en la ventana. Bobina 7 de *Empire*.

A los círculos y destellos propios de las colas de las bobinas, que Warhol mantiene en el montaje, hay que añadir los frecuentes y constantes destellos o veladuras al interior de los mismos quizá provocados por algún error en el revelado del negativo. Por lo demás, y aparte de las accidentales presencias humanas, lo que nos queda no es más que el sutil proceso del día a la noche en la primera bobina y el puro paso del tiempo en las demás. Y es a través del tiempo como la obra entronca inopinadamente con el cine retiniano de Stan Brakhage, porque son el tiempo y la impasibilidad de la mirada los que nos hacen adentrarnos en el lado más psicodélico de la película: las luces del edificio, desprovisto en la oscuridad de una silueta que sin embargo continuamos imaginando (y recordando), pierden su significado para permitirnos imaginar (ver) contenidos que no son los originarios. Como cuando repetimos una palabra común hasta que el significante pierde toda relación con el significado, anulándolo, y parece que descubrimos su forma física, sus sonidos de repente extraños, por vez primera[36]. O como cuando jugamos con la forma de las nubes. Así, a partir de la abstracción de la imagen, imaginamos un par de caras a ambos lados de la aguja del edificio, que a su vez se asemeja a una pinza de la ropa, o a una jeringa, o el conjunto a un platillo volante. En algunos momentos las veladuras convierten la pantalla en un lienzo blanco; en otros las luces se solarizan, y en otros más, ausentes las veladuras accidentales, se maximiza el contraste entre las luces y el fondo negro circundante, que se oscurece más tragándose en el proceso las luces secundarias. Y, ante la uniformidad de la imagen de fondo, pequeños accidentes, burbujas, motas de polvo, temblores y saltos, habitualmente ocultos tras el movimiento de la imagen, saltan aquí a un primer plano y se convierten en el rasgo más característico de *Empire*. La película deja de ser un documental sobre un edificio para convertirse en una meditación sobre la propia tira de celuloide, sobre su materialidad y mecánica. Minimalismo y conceptualismo adquieren un matiz simbólico. El edificio, símbolo del capitalismo más avanzado, se anula por medio de la repetición y la abstracción. *Empire* es la película más autorreflexiva del autor.

La figura humana está ausente, pero, como reivindica el propio autor, el edificio se convierte, humanizado por el exceso de atención, en estrella cinematográfica, con una importancia iconográfica igual a la de, por ejemplo,

Edie Sedgwick. Resulta fácil la interpretación fálica (confirmada por la afirmación de Warhol durante el rodaje: «¡Un empalme de 8 horas!»): el edificio no solo se humaniza, sino que se erotiza. «El Empire State Building es una estrella», afirmó igualmente Warhol[37]; tanto una estrella física (esa mancha de luz en el cielo nocturno) como figurativa. Pero si el edificio es una «estrella», también «es "creador de estrellas", punto de origen de una cultura dominada por las celebridades mediáticas», como afirma Graig Uhlin[38], puesto que lo que vemos a lo largo de ocho horas no es más que una gigantesca antena que emite una señal de televisión a una décima parte de la población de los Estados Unidos.

Primitiva es la mirada warholiana, que en *Empire* se equipara a la de los Lumière filmando las pirámides egipcias y otros grandes monumentos; pero Warhol descubre el exotismo arquitectónico en el corazón de su ciudad. Rascando bajo la superficie, el ser humano está muy presente, no solo en los reflejos del equipo de rodaje en la ventana, sino en el propio edificio, construcción humana producto del sudor de cientos de trabajadores; en las luces que lo decoran, que se encienden y apagan por decisión humana, y en los habitantes o empleados que se encuentran en el interior de la torre. Por no mencionar a los 15 millones de personas a las que llega la señal televisiva emitida desde su mástil.



Mientras la versión conceptual de *Empire* pretende congelar la imagen, en la versión real las abundantes solarizaciones, veladuras, motas de polvo, rascazos y reflejos nos ofrecen un continuo festín de cambios.

Empire nos remite igualmente al *Mont Sainte-Victoire* de Paul Cézanne y más concretamente al impresionismo de la serie sobre la catedral de Rouen de Monet[39]. La cambiante luminosidad de las diferentes bobinas de *Empire* imita

la variada incidencia de la luz sobre la fachada del templo de Monet en las diferentes horas del día.

Empire es «la más pura de las películas», en palabras de Stephen Dwoskin[40], desde el momento en que la esencia del cine es el tiempo. La pureza de presupuestos y el minimalismo de *Empire* están próximos a la concepción temporal de *Blow Job*. También resulta similar a *Blow Job,* a partir del segundo rollo, en el hecho de que es el título (o nuestra memoria de la primera bobina, en la que habíamos identificado claramente el edificio) lo que le da sentido a una imagen por lo demás abstracta.

Un *Empire* de hora y media sería, tenemos que reconocerlo, una película totalmente distinta: la duración forma parte ya tanto de la versión conceptual como de la física; su radicalidad reside en su longitud. En ese sentido *Empire* comparte con la pintura pop la exagerada ampliación de la imagen original: la viñeta, el pequeño anuncio que se reproduce en un lienzo de enormes dimensiones. La película documental más realista, la menos manipulada, entra en el ámbito del cine experimental por la puerta de la duración.

---

35 Su construcción se inició en 1966 y fueron inauguradas en 1973.

36 Warhol lo explica de otra manera, incidiendo en el aspecto meditativo y mandálico de la repetición: «Cuanto más miras la misma cosa, más se aleja el significado y mejor y más vacío te sientes» (Andy Warhol y Pat Hackett, *POPism: The Warhol Sixties,* Orlando, Harcourt, 2006, pág. 64).

37 Todos estos comentarios, realizados durante el rodaje, están recogidos en «The Empire State Building is a Star», en *Archiving Warhol,* de Gerard Malanga, quien transcribe fragmentos de la conversación entre las personas presentes en el rodaje: Warhol, Malanga, Mekas, Marie Desert, John Palmer y Henry Romney, que fue quien cedió su oficina para la filmación. Romney aparece en *Soap Opera* y en dos *Screen Tests* (ST279-280).

38 Graig Uhlin, «TV, Time, and the Films of Andy Warhol», en *Cinema Journal,* 49, núm. 3, primavera de 2010.

39 Como afirma Paul Arthur en «Structural Film: Revisions, New Versions and the Artifact. Part II», en *Millenium Film Journal 4/5,* verano/otoño de 1979, pág. 127.

40 Stephen Dwoskin, *Film Is: The International Free Cinema,* Londres, Peter Owen, 1975.

1964. Henry Geldzahler

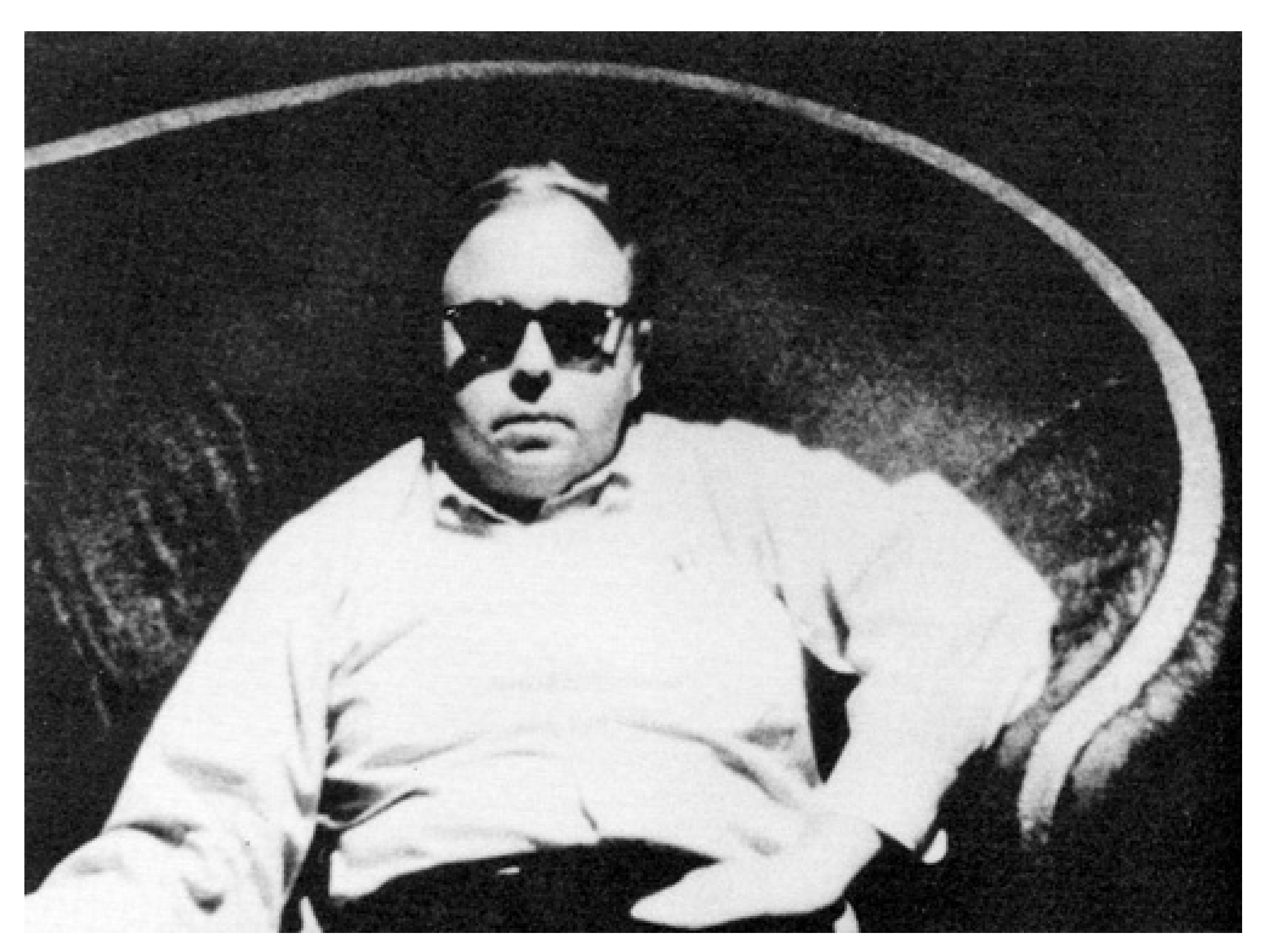
Ficha técnica: B/N, muda, 16 fps, 99 minutos. *Intérprete:* Henry Geldzahler.

El 26 de julio de 1964, inmediatamente después del rodaje de *Empire,* aprovechando la cámara Auricon de la que aún disponía y de dos bobinas que le habían sobrado del anterior proyecto, Andy Warhol rodó en la Factory un extenso retrato de Henry Geldzahler, conservador del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. *Henry Geldzahler* se estrenó el 7 de diciembre del mismo año en la Film-Makers' Cinémathèque de Nueva York y fue restaurada en 1989. Cuatro fotogramas de la primera bobina fueron reutilizados para una serigrafía homónima de 1966.

Geldzahler es protagonista de otras dos películas. *Henry in Bathroom,* una de las primeras de Warhol, rodada en 8 mm, muestra a Geldzahler durante tres minutos fumando, lavándose los dientes y tirando de la cisterna. Si esta funciona como bosquejo de *Henry Geldzahler, People Watching Henry on Screen* funciona como colofón. En ella se documenta la reacción del público ante una proyección de *Henry Geldzahler* en la Factory. Geldzahler participó en *Couch,* en *Batman Dracula* y en *Tiger Hop* y protagonizó un *Screen Test* (ST113, 1965) en el que, ante el muro encalado de la Factory, y a la derecha de un utensilio metálico, deshace y vuelve a hacer el nudo de la corbata antes de quedarse quieto, siempre mirando a cámara.

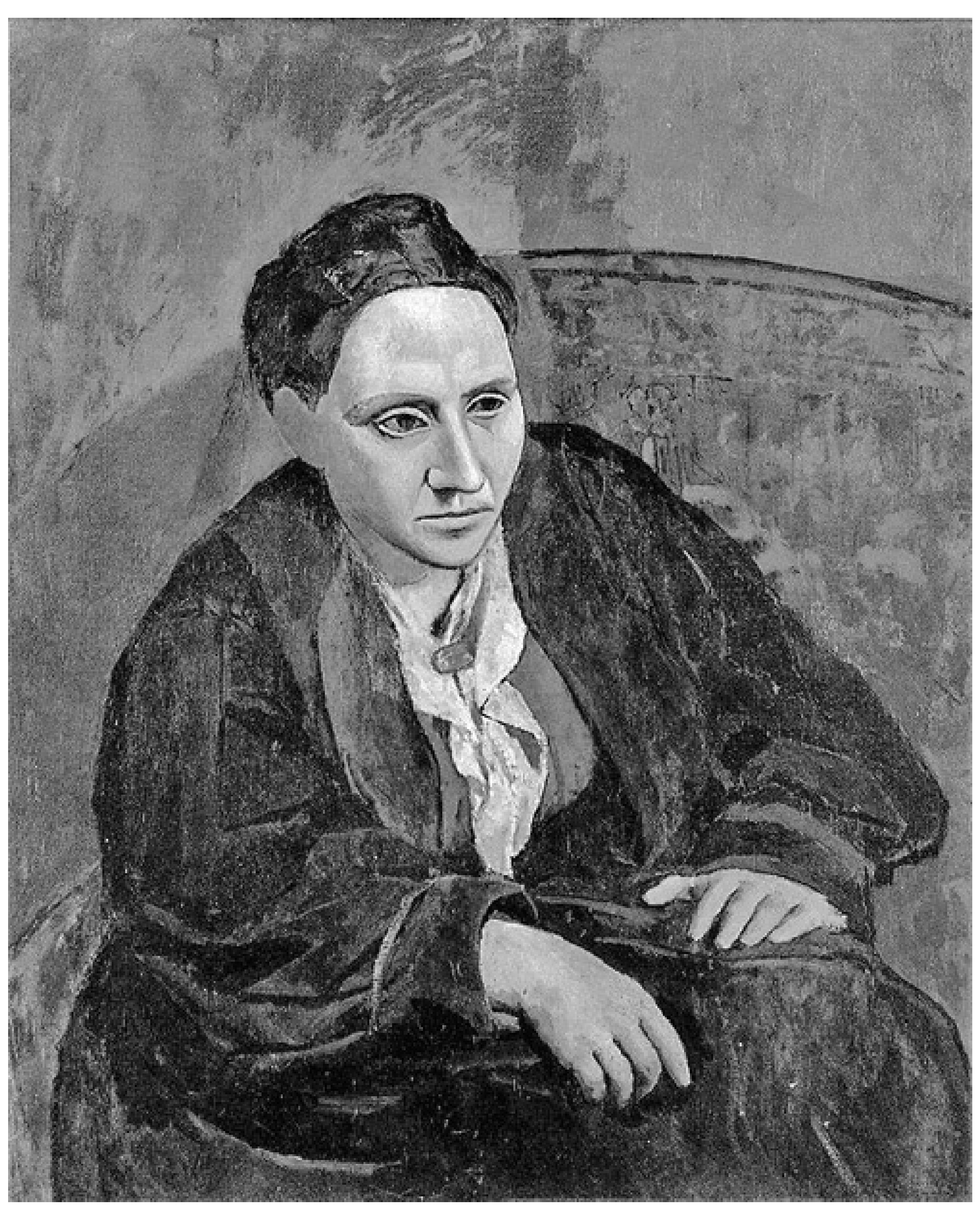
Henry Geldzahler consta de dos bobinas de 48 minutos. Como en el caso de *Empire* (fueron enviadas juntas al laboratorio), la imagen se ciega cada cierto tiempo debido a veladuras accidentales. Geldzahler aparece sentado, en plano medio frontal y en ligero picado, en una esquina del sofá de la Factory. Se mantendrá sentado a lo largo de toda la película, primero en posición vertical para, pasados los minutos, buscar acomodo en posturas menos tensas. Con gafas oscuras y camisa clara y la mano izquierda sobre la cadera, la única

actividad que realiza, aparte de gesticulaciones varias, es fumarse un puro. *Henry Geldzahler* es un alargado retrato, un extenso *Screen Test*.



La orla creada por el respaldo y la mano en la cadera convierten el comienzo de *Henry Geldzahler* en un homenaje...

La figura de Geldzahler está enmarcada por la orla parabólica creada por el reposabrazos del sofá, unido sin solución de continuidad al respaldo. Esta orla, junto con la pose (mano en la cintura, semblante serio), convierten el retrato en un homenaje al que Picasso había hecho de Gertrude Stein en 1906 y que se exhibía en el museo en el trabajaba Geldzahler[41]; tanto Picasso como Warhol muestran agradecimiento a sus patrocinadores con sendos retratos.



... a *Gertrude Stein,* de Pablo Picasso.

Geldzahler recibe la luz desde un punto superior frontal que proyecta

sombras bajo las gafas, la nariz y, momentos después, el puro que introduce en la boca. A diferencia de la Gertrude Stein picassiana, que tiene la vista perdida fuera de campo, el retratado de Warhol mira fijamente al público, aunque desde unos ojos ocultos por las gafas. Con una parsimonia exagerada por la proyección a 16 fps, Geldzahler coge un puro del bolsillo de la camisa y lo enciende con una cerilla. A medida que pasan los minutos la posición hierática y la mirada fija pierden consistencia y Geldzahler comienza a realizar pequeños gestos que revelan su creciente incomodidad.

La posición frontal de la cámara convierte el puro, sujeto por los dientes, en un punto en la boca, pero la elevada iluminación, que proyecta su larga sombra sobre el pecho, le devuelve la tridimensionalidad. En algunos momentos el sujeto parece pensativo y ausente, casi adormilado; en otros, mirándonos con los ojos desnudos, esboza una sonrisa y se peina con la mano sin apartar la mirada, identificando cámara con espejo. Geldzahler nos mira entre aburrido y displicente. En algún momento recupera la inmovilidad del comienzo, pero después levanta el cuerpo y se recoloca, quedando más inclinado a la izquierda, en una posición de ¾, y mostrándose de perfil antes de volver a mirarnos de frente. Pasa un dedo por las cejas, hace un nuevo amago de sonrisa e invierte la posición sin perdernos de vista durante el reacomodo (lo que provoca las únicas risas del escaso público en la Fundação Serralves de Oporto). Lleva la mano a la boca, que se le abre involuntariamente, y estornuda con fuerza. Irónicamente, al tratarse de una película muda, el estornudo se representa visualmente por medio de una accidental veladura que ciega la pantalla casi por completo.

A la altura del final de esta primera bobina su cuerpo adquiere una posición casi fetal que contrasta con la rigidez inicial y que le permite enseñar las rodillas por vez primera. Antes del empalme nos lanza una última mirada desesperada.



Henry, derrotado por la cámara, al final de la segunda bobina de *Henry Geldzahler*.

En la segunda bobina Geldzahler, pensativo, continúa fumando, reenciende el puro y abre la mano en un gesto interrogativo. Después de meter la camisa en el pantalón, junta las manos como en posición de orar y apoya el índice en la sien, con una expresión infantil de susto. Estira el cuello, dejándonos ver ambos perfiles, y nos mira. Esta reacción es bastante habitual en él: después de *hacer* algo nos mira como buscando nuestra aprobación, como queriendo demostrar que sus actos y tics están bajo control.

A continuación un risueño Geldzahler abre los ojos y la boca, hablando o cantando durante un buen rato. Hace entrar en campo el cenicero para apagar compulsivamente el puro y, una vez libre de él, se siente incómodo porque no sabe qué hacer con las manos. Agarra el reposabrazos con su mano derecha, el brazo tapándole la cara, como si, falto ya de recursos, perdido el control sobre

sus gestos, se quisiese ocultar. Al final de la bobina, abandonadas ya completamente la inhibición y la pose iniciales, Geldzahler acaba prácticamente tumbado en el sofá, en una nueva pose pictórica, ahora no buscada, en la que sustituye a la Gertrude Stein de Picasso por la Maja de Goya.

Como *Empire, Henry Geldzahler* es retrato a la vez que documentación de un proceso: no hay más que comparar la actitud firme y hierática del principio con ese cuerpo tumbado, despeinado y cansado del final para darnos cuenta de que algo cambió en el personaje a lo largo de esos 99 minutos. El inicio está previsto: se sabe cuándo va a comenzar el rodaje y el actor está preparado para el evento. Pero el final, que es el fin de la bobina, lo interrumpe en medio de un gesto, desprevenido después de una larga sección sin cambios de postura. Lo que comienza como pose para un retrato acaba siendo inevitablemente una «actuación» ante la cámara. La bobina impone su duración al actor pero también al espectador: el enfado, el aburrimiento y el cansancio son comunes a uno y otro. Los gestos se repiten continuamente, el rostro muestra aburrimiento y desprecio pero también pequeñas alegrías: esas sonrisas que insinúan la presencia esporádica de Warhol, que solo se acercaba a la cámara para comprobar el estado de las bobinas. El actor, solo ante la cámara, es vencido por ella en este duelo que se llama *Henry Geldzahler*. Pero también existen pequeñas victorias, como cuando la utiliza como espejo para peinarse, cuando le dirige miradas displicentes o cuando el estornudo provoca una veladura accidental, como si la cámara hubiese resultado agredida por la violenta expulsión de aire.

---

41 Como bien señala Callie Angell *(The Films of Andy Warhol: Part II),* avisada por Eliot Nolen.

1964. Mario Banana (No. 1)
1964. Mario Banana (No. 2)

Ficha técnica: No. 1: Color, muda, 16 fps, 4 minutos. *No. 2:* B/N, muda, 16 fps, 4 minutos. *Intérprete:* Mario Montez.

Esta pareja de películas, no incluidas bajo el genérico *Screen Tests,* se pueden interpretar como verdaderas pruebas de pantalla del actor Mario Montez en preparación para la película *Harlot,* que interpretará ese mismo año y en la que aparecerá en la misma actitud y en el mismo sofá. Este díptico funciona como esbozo de ella. Para Crimp, *Mario Banana* es «la versión cómica de *Blow Job*»[42].



Mario Banana (No. 1): screen test para *Harlot*.

El origen de la escena está en el número musical «The Lady in the Tutti-Frutti Hat» de *The Gang's All Here* (Busby Berkeley, 1943), aquí parodiado por Montez. La alusión se explicita en *Harlot* con varias menciones de la cantante y actriz luso-brasileña Carmen Miranda. Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955), conocida como «The Lady in the Tutti-Frutti Hat» (así la llaman en *Harlot)* y «The Brazilian Bombshell» («La brasileña explosiva»), comenzó su carrera musical y cinematográfica en Brasil antes de integrarse en la industria de los Estados Unidos, en donde llegó a ser la mujer mejor pagada del país. Famosa por sus exagerados sombreros, su nombre quedará por siempre unido al de la banana a partir principalmente del número citado del musical de Berkeley, en el que baila con un sombrero decorado con bananas y rodeada de plátanos gigantes, las alusiones sexuales siempre a flor de piel[43]. Pero ya en Brasil había rodado *Banana da Terra* (1938). Siempre con la

palabra «Banana» como apellido, abundan los homenajes/parodias, como *Mario Banana,* de la actriz. En su última película, *Scared Stiff* (1953), es su propio compañero de reparto, Jerry Lewis, quien hace una tosca imitación de Miranda. Muerta prematuramente de un ataque al corazón, comparte con María Montez un lugar destacado en el panteón de las comunidades homosexuales debido a su extravagancia, exuberancia y desinhibición. Warhol ya la había homenajeado en uno de sus *Zapatos* pintados en los años cincuenta y Ronald Tavel, guionista de *Harlot,* escribirá un musical sobre ella.



«Carmen Banana». «The Lady in the Tutti-Frutti Hat» en *The Gang's All There*.

Las dos *Mario Banana* se rodaron en noviembre de 1964 y se estrenaron en enero de 1965 en el Los Angeles Film-Makers' Festival, donde fueron premiadas. The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts las restauró en 1996 y RaroVideo las publicó en DVD en 2004 (aunque a un paso de proyección de 24 fps).

Ambas películas son muy similares, aunque no idénticas. En ambas Montez se muestra en primer plano reclinado en el sofá de la Factory, la cabeza a la derecha de la pantalla mirando hacia la izquierda. Vestido de mujer, con peluca blanca, guantes blancos, diadema plateada y collar de abalorios de ámbar, Montez estira el brazo para coger una banana fuera de campo. Su mirada, mientras la pela sensualmente, fluctúa entre la fruta y la cámara. Provocativamente arranca y deja caer la punta del rabo e introduce eróticamente el plátano en la boca, dejándolo allí sin masticar durante un rato, y no se inmuta cuando la monda le cae sobre la cara. El actor lame el plátano con deleite antes de morderlo. Fálicamente, introduce y saca de la boca la media banana que queda. Las veladuras finales (blancas en el *No. 2,* amarillas en el *No. 1)* interrumpen esta acción.

Montez solo se permite una leve sonrisa mientras mastica, manteniendo una seriedad y dignidad general que echaremos de menos en las más vodevilescas *Harlot* y *Screen Test No. 2*. La sexualidad sigue siendo primordialmente oral, como en *Kiss, Eat* o *Blow Job*. La fruta se convierte en objeto fálico, pero la escena está envuelta en una pátina de inocencia e ingenuidad.

Las diferencias entre una y otra toma van más allá del uso o no del color. La *No. 1* (además de unos colores cálidos y pastosos altamente pictóricos) tiene una definición y una concreción de las que carece la *No. 2,* que exhibe un blanco y negro sobreexpuesto que borra y suaviza los rasgos de la cara, haciéndola más etérea. Montez se nos presenta al inicio de *No. 1* con un brazo apoyado sobre la cabeza (gesto ausente en *No. 2).* En *No. 1* la monda de la fruta le cae en la cara antes de arrancar con los dientes un pedazo de banana. El accidente se repite en *No. 2,* pero solo después de haber empezado a comer el plátano. Por lo demás la escena es la misma y los gestos son los mismos: es obvio que Montez está actuando, repitiendo un guion y unas instrucciones previas y aprendidas.

Mario Banana, ya desde el título, no renuncia a la categoría de retrato. Si el nombre propio hace referencia a la persona retratada, el de la fruta alude a la acción que se desenvuelve durante el rodaje. La película fluctúa entre un retrato a la *Henry Geldzahler* y el registro de una actividad como en *Sleep, Kiss* o *Eat*.

El actor y bailarín portorriqueño Mario Montez aparece, además de en

Harlot, en *Batman Dracula, Camp, More Milk Yvette, Hedy, Chelsea Girls, Bufferin Commercial, Ari and Mario* y en su retrato más completo y complejo, visual y sonoro: *Screen Test No. 2*. También protagoniza un *Screen Test* (ST222) en 1965. Pero su carrera no se ceñía al mundo de la Factory. Trabajó también con Bill Vehr en *Brothel* (1966), con José Rodríguez-Soltero en *Lupe* (1966), con Ron Rice en *Chumlum,* con Takahiko Iimura en *Face* (1969) y con Jack Smith en *Flaming Creatures* (1962), en *Normal Love* y en *No President* (1967-1970). Warhol reconocerá su deuda artística con Smith, principalmente en la manera de trabajar con actores y actrices, en la artificialidad de la puesta en escena, en la improvisación y en la apropiación del término «superstar», que destaca la personalidad y la sinceridad del actor o actriz por encima de sus capacidades interpretativas. Algunos de los intérpretes habituales de Smith, y Smith mismo, acabarán trabajando para Warhol. El cine de ambos, sin embargo, tendrá pocas más similitudes.



En *Mario Banana (No. 2)* la sobreexposición suaviza los rasgos de Montez.

Mario Montez (René Rivera de nombre real) es, nominalmente, una versión travestida de la actriz dominicana María Montez (1920-1951), que a su vez tomaría el apellido de la bailarina Lola Montez, a la que Jack Smith ayudaría a consolidar[44] como figura emblemática de la comunidad homosexual masculina de Estados Unidos, interpretándola como *drag queen* femenina. René Rivera adoptará el nombre de la actriz, conocida como «La Reina del Tecnicolor» o «El Ciclón del Caribe», solo después de trabajar con Smith y después de firmar como Dolores Flores su papel de inspiración flamenca en *Flaming Creatures*. En ese juego de apariencias que era la Factory resultaba demasiado común encontrarse con cambios de nombre en la carrera por el superestrellato (Ingrid Superstar, Ultra Violet, Ondine, Billy Name, International Velvet, Viva...), a imitación o parodia de Hollywood (Jean Harlow, Hedy Lamarr, Marilyn Monroe, la misma María Montez...).

---

42 Crimp, *op. cit.,* pág. 9.

43 Sus ampulosos trajes y sombreros cargados de fruta tienen un inopinado origen campesino y afroamericano: se inspiran en los vestidos de la mujer bahiana que lleva la fruta al mercado.

44 Jack Smith, «The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez», en *Film Culture* (1962), y «The Memoirs of Maria Montez; Or, Wait For Me at the Bottom of the Pool», en *Film Culture,* núm. 31, invierno de 1963-1964. Véase también Jerry Tartaglia, «The Perfect Queer Appositeness of Jack Smith», en Dixon y Foster, *op. cit.*

1964. Harlot

Ficha técnica: B/N, sonora, 24 fps, 67 minutos. *Intérpretes:* Gerard Malanga, Philip Fagan, Mario Montez, Carol Koshinskie y el gato «White Pussy». *Voces:* Ronald Tavel, Harry Fainlight y Billy Linich.

Harlot es la primera película de Warhol rodada con sonido sincrónico óptico y la primera en utilizar los guiones (más bien las «situaciones» que Warhol le solicitaba) de Ronald Tavel. *Harlot* es también la primera de las cuatro películas que Warhol dedicaría, desmitificándolas, a sendas estrellas del cine hollywoodiense. Las otras tres son *Lupe,* sobre Lupe Vélez; *More Milk Yvette,* sobre Lana Turner, y *Hedy,* sobre Hedy Lamarr.

Ronald Tavel fue el creador del Teatro del Ridículo, que nació a partir de los guiones escritos para Warhol, algunos filmados, otros no. Suyos son los guiones de *Screen Test No. 1, Screen Test No. 2, Suicide, The Life of Juanita Castro, Horse, Vinyl, Kitchen, Space, Hedy* y de un par de bobinas de *Chelsea Girls*. *Shower* y *The Life of Juanita Castro,* ambas escritas para Warhol, fueron las primeras obras del Teatro del Ridículo representadas en la escena alternativa de Nueva York. Otras obras de Tavel como *Vinyl, Kitchenette* y *Screen Test* también tienen su origen en Warhol.

La película se rodó el 13 de diciembre de 1964 en la Factory y se estrenó el 10 de enero del año siguiente en el «Café au Go Go» de Nueva York[45]. Fue restaurada en 1991. Consta de dos bobinas de 1.200 pies (33' cada una a 24 fps) y la cámara, fija en el trípode y en ligero picado, mantiene el mismo encuadre a lo largo de toda la obra.

Montez interpreta el papel de la actriz Jean Harlow, cuyo apellido es un anagrama de «Warhol» que derivará en el irreverente *harlot* («ramera»). El título seguramente proceda de una anécdota según la cual Harlow, durante una cena, se dirigía continuamente a Margot Asquith (esposa de Herbert Asquith, primer ministro del Reino Unido de 1908 a 1916) por su nombre de pila pero

pronunciando la T final, hasta que la interpelada le aclara, tildándola sutilmente de ramera: «No, Jean, la T es muda, como en Harlow».

El verdadero nombre de Jean Harlow era Harlean Carpenter (1911-1937). Es autora de la novela póstuma *Today is Tonight* (1965). Símbolo sexual en los Estados Unidos de los años treinta, fue compañera de reparto de Clark Gable en, entre otras, *Bombshell* (Victor Fleming, 1933), parodia de la vida de la actriz Clara Bow que no dejaba de tener muchos puntos en común con la suya propia. *Harlot,* parodia a su vez de la parodista, se centra principalmente en su vida sentimental, en sus numerosos matrimonios y divorcios y en el oscuro suicidio de dos de sus maridos, con alusiones a su vegetarianismo (sexualizado aquí en la figura de la banana) y al desnudo fotográfico que protagonizó a los 17 años. En 1965 también se estrenaría la biográfica *Harlow* (Harlow, la rubia platino, Gordon Douglas), con Carroll Baker como protagonista.



Retablo viviente de *Harlot* (primera bobina).

Comienza la primera bobina con un retablo viviente en el que vemos a dos mujeres sentadas en un sofá y a dos hombres tras él, apoyados en el respaldo. Ellas son Mario Montez, con la peluca blanca de *Mario Banana,* y Carol Koshinskie, vestida de negro y con un gato blanco en el regazo. Ellos son Gerard Malanga y Philip Fagan. Sobre el fondo negro y el mueble oscuro destaca la blancura del vestido y la peluca de Montez y la del gato. Koshinskie sostiene una lata de cerveza. Malanga fuma mirando a Montez mientras el resto mira a cámara fijamente. Fagan se encuentra tras Koshinskie, aunque el encuadre diagonal lo sitúe a la izquierda de Montez en la pantalla. Apoya la cabeza en el puño y aguanta la mirada a cámara prácticamente a lo largo de toda la película. Montez está medio tumbada en el sofá, casi apoyándose en Koshinskie, que se mantiene inmóvil excepto cuando se ve obligada a sujetar al gato, pero siempre sin apartar la mirada de la cámara. La luz procede de la derecha.

La banda sonora consiste en la conversación de Tavel, Linich y el poeta inglés Harry Fainlight[46] que comentan la escena desde fuera de campo. Este diálogo arranca con la película, imponiéndose a ruidos, golpes y conversaciones distantes (Warhol hablando por teléfono) mientras Montez mueve la vista por aquí y por allá. Todo el sonido procede de fuera de campo; actores y actrices se limitan a posar mudos. Tavel, encarnando a un exmarido de Harlow, cuenta la historia de su matrimonio «de conveniencia». Malanga le ofrece una banana a Harlow y saca otro cigarrillo (su particular plátano) mientras los contertulios comentan, entre risas, las acciones en pantalla. Mientras Harlow pela y come teatralmente la fruta, Malanga le echa el humo del tabaco a la cara. Después de un silencio las voces comentan las posibles causas del divorcio de la actriz, aludiendo maliciosamente al gato *(pussy:* «gato» pero también «coño»); hablan y susurran de amor, de vegetarianismo y de Carmen Miranda («las bananas me recuerdan a Carmen Miranda», dicen, en concreto al número «The Lady in the Tutti-Frutti Hat» de *The Gang's All Here,* citado literalmente). Montez, como en *Mario Banana,* mantiene la fruta en la boca un largo rato y comienza a masticar solo cuando Fainlight le dice «Mete la banana en el coño».

Harlow saca una segunda banana del bolso y la exhibe en el aire, agarrándola con las dos manos y tapando la cara de Koshinskie. En una escena

calcada de *Mario Banana* Harlow corta el rabo del plátano y lo tira hacia la cámara y después levanta la banana para que Malanga la lama. Imitando al Indiana de *Eat,* le ofrece la fruta al gato, que la huele y rechaza, y después, sonriendo, a Koshinskie, que declina la invitación con un movimiento de cabeza.

Las voces, por momentos atropellándose unas a otras, crean continuos juegos de palabras motivados por los objetos y las acciones que vemos en pantalla. De las tres voces, la de Fainlight suena más distante, más apartada del micro. Harlow tira la monda antes de coger una tercera banana que le ofrece Malanga.

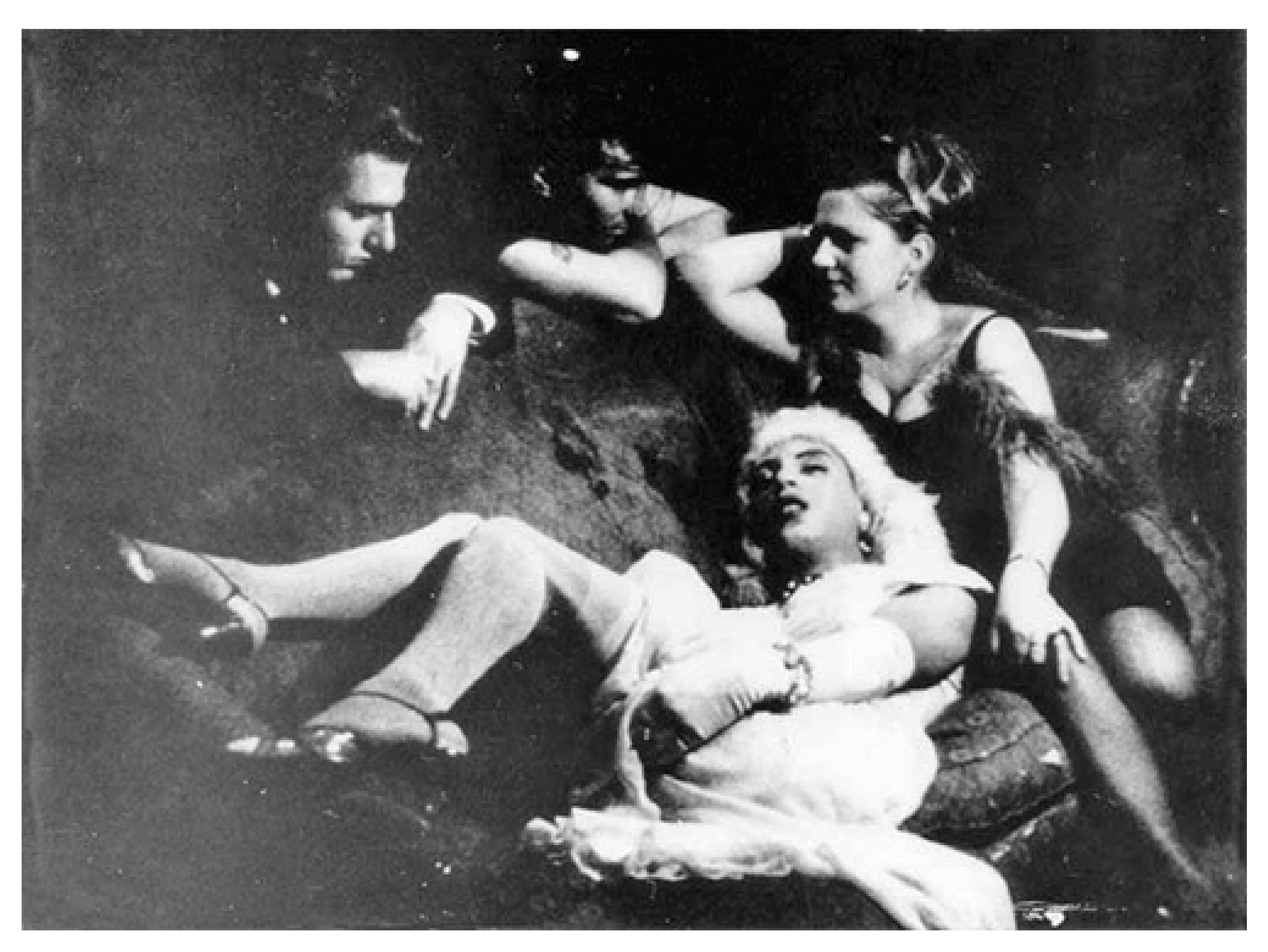
El segundo rollo comienza con un inapreciable salto en la continuidad: el encuadre se movió una fracción a la izquierda, el gato se recolocó en el regazo de Koshinskie y la lata de bebida se encuentra en una posición superior. Pero Harlow sigue imperturbable con su actividad bananística, tirando un plátano por encima del sofá y de los dos hombres. Metiendo la mano por debajo del cuerpo, saca una cuarta banana. Las voces le ordenan besar la fruta y ella obedece. Los comentaristas parece que cambiaron también de postura, pues ahora es la voz de Tavel la más distante y es Fainlight quien lleva la dirección de una conversación ahora más centrada en lo que acontece en el sofá. Harlow estira el brazo, se mueve, se acomoda y besa largamente a Malanga en la boca sin soltar la banana, que se sitúa entre sus bocas y nosotros. El resto sigue mirando fijamente a cámara. Este beso provoca el silencio de los comentaristas. Cuando retoman la voz, hablan de monos que se pueden llegar a excitar con las hembras humanas. Koshinskie mira a la pareja que sigue besándose sin moverse, desapasionadamente. Cuando se separan, Koshinskie retoma la mirada a cámara. Después del beso Harlow y Malanga siguen mirándose. Él saca otro cigarrillo y se lo ofrece a Fagan. Después de humedecerlo con la lengua, Fagan coloca el cigarro en los labios, pero en sentido longitudinal, y lo deja caer, sin alterarse y sin retirar la mirada de la cámara. Una voz grita «¡Banana!», subrayando el simbolismo erótico y seductor del tabaco, y Malanga ofrece un segundo cigarrillo, pero Fagan repite la misma operación en silencio. Tras media docena de cigarros desperdiciados de esta manera, y mientras los comentaristas retoman la conversación sobre monos y dictadores en Argentina, Fagan por fin enciende

un cigarrillo de manera ortodoxa, pero solo para darle una calada y tirarlo encendido hacia la cámara. Las miradas se entrecruzan: Harlow mira a Malanga que mira a Koshinskie que nos mira a nosotros, al igual que Fagan.



Linich, Tavel y Fainlight durante el rodaje de *Harlot*. Al fondo, el famoso sofá de la Factory. Foto de Edward Oleksak.

En la banda sonora continúan los juegos de palabras, simples e irreverentes, que relacionan la banana con el yoga, con trances, con vampiros y con todo lo que se les pasa por la imaginación. Harlow saca del bolso la quinta y última banana, con la que se acaricia las piernas. Harlow mueve las piernas sensualmente y exhibe el plátano, con el que se vuelve a acariciar, lo que provoca calificativos como «ramera» *(harlot)* por parte de Tavel. Harlow mueve las piernas en el aire, se toca con la banana y sonríe, visiblemente excitada mientras aprieta la fruta entre los muslos. Fagan le vacía un vaso a Koshinskie por encima. Ella reacciona tirándole la bebida de la lata. Malanga tira la monda fuera de campo.



Cruce de miradas en la segunda bobina de *Harlot*.

En este momento comienza a sonar *El lago de los cisnes* de Chaikovski. Este uso diegético de la música, que se repetirá en películas posteriores *(Horse, Vinyl),* evita la sincronización posterior y el proceso de posproducción. Los créditos orales de *Screen Test No. 2* y de otras cintas cumplirán la misma función. Mientras Harlow apoya la cabeza en su compañera de sofá, los comentaristas elevan la voz para hacerse oír por encima de la música. Harlow cierra los ojos y acaricia el sofá con el zapato. Al final de la película los contertulios hablan a gritos: «¡Pélame, pélame!», «¡Cómeme, cómeme!».

El insultante e irreverente título se convierte en reivindicativo una vez que aprendemos hechos de la vida de la actriz Jean Harlow: bisexualidad, suicidio del segundo marido, escándalos en burdeles, prácticas sadomasoquistas... El Hollywood real, no el de la pantalla, nunca estuvo tan cerca de la Factory y de

sus «superestrellas». La ambigüedad sexual de Harlow está perfectamente reflejada en la actuación de Montez, que exagera la feminidad de su personaje de la misma manera que Harlow, Marilyn Monroe, María Montez o Hedy Lamarr exageraban la suya propia.

La imagen tiene una fuerte carga pictórica por las elaboradas composición e iluminación y por constituir un cuadro vivo que apenas se modifica a lo largo de toda la película. La «familia» retratada es un tanto atípica: Harlow, sentada al lado de su amante, termina por besar a Malanga, mientras este intenta acercarse sin éxito a Fagan, que rechaza sus cigarrillos y que a su vez pretende relacionarse, torpemente, con Koshinskie.

Tratándose de la primera película de Warhol que utiliza sonido sincrónico, resulta irónico que ninguno de los personajes en pantalla hable. La conversación inconexa e improvisada (a partir de una vaga idea previa) entre Tavel, Fainlight y Linich parte del personaje de Harlow y del concepto «banana» para perder toda conexión con la escena del sofá y adquirir independencia con respecto a ella. Por momentos la «historia» paralela que se crea entre los tres contertulios supera en interés a la de la banda de la imagen: intentos de seducción, abandono del espacio sonoro del micro para ir al baño, completo olvido de la escena filmada... Ante la persistencia de la imagen, los diálogos personales son interpretados como alusiones a los cuatro personajes, cuando en muchos casos no tiene por qué ser así: la fuerza centrípeta de la imagen los atrae hacia ella. El campo y el fuera de campo, presente este a través del sonido, están en continua contraposición e interrelación: la voz comenta la imagen a la vez que los personajes miran a cámara y hacia el fuera de campo oculto tras ella, adonde van a parar, junto con las miradas, mondas y colillas.

En la segunda bobina la imagen cobra mayor presencia. Los diálogos aluden a ella, describen lo que sucede en la pantalla o fuerzan gestos por medio de instrucciones directas. Los juegos de palabras y las referencias a las bananas son cada vez más frecuentes y los silencios alternan con momentos en los que las voces se atropellan, como en el paroxístico final, en el que elevan el tono para hacerse oír por encima de la música. Es la música la que anuncia el final de la bobina y de la película: el fin no los coge desprevenidos.

45 El estreno fue accidentado, con problemas en el ya de por sí pobre sonido. El 8 de marzo se reestrenaría en la Film-Maker's Cinémathèque en mejores condiciones.

46 Existe un *Screen Test* de Fainlight (ST97, 1964), incluido en la serie *Fifty Fantastics and Fifty Personalities,* en el que el poeta abandona por dos veces la escena. Fainlight participó en *Couch* y en *Wholly Communion* (Whitehead) y fue colaborador de la revista de Ed Sanders *Fuck You*. William Burroughs menciona su domicilio de Arundel Terrace en Londres en *The Place of Dead Roads* (1983) como homenaje póstumo.

1965. Screen Test No. 2

Ficha técnica: B/N, sonora, 24 fps, 67 minutos. *Intérprete:* Mario Montez. *Voz:* Ronald Tavel.

A principios de 1965, después de su primera colaboración en *Harlot,* Ronald Tavel trabajó con Warhol en tres *Screen Tests* sonoros de larga duración. La función de Tavel consistía en incitar verbalmente al personaje, desde fuera de campo, para arrancarle reacciones y expresiones improvisadas. *Screen Test No. 1* (inicialmente *Screen Test),* rodada en enero, nació como retrato de Philip Fagan, el amante de Warhol por aquel entonces. Warhol le había solicitado a Tavel un intercambio verbal que extrajese del retratado no tanto unas respuestas concretas como expresiones faciales. Por aquel entonces Warhol estaba filmando *Six Months,* retratos diarios de Fagan que pretendían reflejar el envejecimiento de su cara durante ese período de tiempo (Tavel se refiere al proyecto como *Aging).* Habrá que entender *Screen Test No. 1* como una extensión de *Six Months*.

La conocida como *Screen Test No. 3,* realmente titulada *Suicide,* fue filmada en color en marzo y muestra un primer plano de las muñecas llenas de cortes de Rock Bradett mientras Tavel lo interroga sobre sus intentos de suicidio. La película nunca se estrenó, aunque Tavel menciona una proyección en la Factory ese mismo mes.



Screen Test No. 2: el desenfoque pretende emular el *flou* hollywoodiense.

Screen Test No. 2 nace del interés de Warhol por el formato de *Screen Test No. 1* y de su descontento con la falta de reacción de Fagan. «Mario lo hará mejor. Reaccionará más», le explica el cineasta a su guionista[47]. La película se rodó el 7 de febrero de 1965 en la Factory y se estrenó el 12 de junio en la Film-Makers' Cinémathèque (Astor Place Playhouse). Fue restaurada treinta años después. Sus dos bobinas están ligeramente desenfocadas, como intentando emular el *flou* que Hollywood aplicaba a los primeros planos de sus estrellas femeninas (o quizá para disimular, con ayuda de la cruda iluminación, los rasgos masculinos que el torpe maquillaje no consigue ocultar). Un año después Ronald Tavel llevará el guion a los escenarios teatrales alternativos bajo el título *Screen Test*.

Mario Montez, vestido de mujer, con peluca negra, collar, guantes blancos, grandes pendientes y un brillo en los ojos, posa en primer plano frontal sobre

fondo blanco al inicio de la primera bobina. La iluminación procede de la derecha y, por momentos, cuando el actor se mueve hacia ese lado, su sombra se proyecta sobre la pared en el lado izquierdo. Su apariencia está lejos del aspecto virginal y cuidado de *Mario Banana* o *Harlot:* la torpe colocación de la peluca, que se mueve cuando Montez pretende atarse una pañoleta y cuyos pelos se le meten en la boca, destaca la artificialidad del travestismo. Montez no interpreta aquí ni a Jean Harlow ni a María Montez, sino a sí mismo; no representa a una mujer, sino que simplemente es un hombre vestido de mujer. Tavel se dirige a él por su nombre (aunque tratándolo de «actriz» y de «Miss Montez»), y él le habla de sus experiencias personales y trabajos artísticos. La imagen, el icono, de la mujer es una creación artificial que se desarrolla ante nuestros ojos, como artificiales eran las caracterizaciones «exóticas» de María Montez.

Comienza la película con Montez peinando la peluca, usando la cámara como espejo. La atracción del espejo reside en su capacidad de mostrarnos aquello que nos identifica (el rostro) y que sin él somos incapaces de ver. La cámara se convierte en espejo y refleja rostro, gestos y actitudes de los que el actor no puede ser testigo, revelando su ser oculto.

Tavel, fuera de campo, recita los créditos de la película: «Screen Test número dos de Andy Warhol. El actor: Mario Montez. El examinador: Ronald Tavel. Guion: Ronald Tavel». Montez intenta torpemente atarse una pañoleta de lunares en la cabeza y, después de un largo silencio, Tavel comienza con la primera de una serie de pruebas; dirigiéndose al actor por su nombre, le pregunta si está cómoda, le pide que se relaje y le hace repetir la respuesta más alto. En la segunda prueba le pide que le hable de su carrera cinematográfica. Montez menciona a Warhol y a Jack Smith, con el que trabajó en *Flaming Creatures* y *Normal Love* (en la que el actor, como aquí, intenta torpe y desesperadamente evitar que se le caiga la peluca).

En la tercera prueba el examinador lo obliga a fingir que está cabalgando con una botella introducida en el ano. «Veo una expresión de gozo en su cara», dice Tavel, pero es este quien comienza a gemir, entusiasmándose e incorporándose al mundo diegético como actor, dejando de lado momentáneamente el papel de entrevistador. Como siempre después de cada prueba, Montez recupera la posición central y se arregla el pelo, relajándose.

A continuación tiene que encarnar a un monstruo *(a female geek),* mitad humano mitad animal, que le arranca la cabeza a una gallina a bocados, personaje que Tavel sacó de la película *Nightmare Alley (Callejón de las almas perdidas,* Edmund Goulding, 1947).

Después de estas pruebas introductorias Tavel informa a la aspirante de que: «El Estudio la está considerando para el papel de la gitana de 14 años, Esmeralda, en *El jorobado de Notre Dame».* Montez propone una «mirada gitana», taconea y da palmadas, a imitación de la bailaora española que había interpretado en *Flaming Creatures,* mientras Tavel la instruye cantando y participando en las palmas. Ahora tiene que seducir a un «joven hermoso» pero «superficial» (el capitán Febo de Châteaupers), inclinando la cabeza, entreabriendo la boca, pestañeando y sonriendo.

En la segunda bobina Tavel retoma el argumento de la novela de Victor Hugo. Esmeralda sueña con el hermoso capitán, cerrando los ojos e inclinando la cabeza; pero de repente una mano imaginaria la despierta. Al ver a Quasimodo, Montez da un grito teatral. El propio Tavel, que vive quizá con más intensidad el papel que él mismo crea, se queda sin aliento, agotado por sus propios gritos.

Tavel quiere ahora ver algo de acción en la parte inferior de la cabeza. Primero la obliga a poner morros y sacar la lengua. Después le pide algo más erótico: Montez mueve la lengua por los labios y deja que le caiga saliva por el mentón. Tavel, excitado, le da las gracias.



Entre escena y escena Montez se peina. *Screen Test No. 2*.

Ahora le toca el turno a la parte superior de la cabeza. Montez intenta atarse un velo sobre la cara (en una referencia al «exotismo oriental» con el que asociamos a María Montez) y mueve los ojos siniestramente. Fingiendo morir, gime al unísono con los lloros de Tavel.

Todavía con el velo puesto, Montez tiene que repetir, por tres veces, el texto: «Acabo de estrangular a mi pantera doméstica, Patricia». Después ha de describir su apartamento, hasta que Tavel le manda quitarse el velo. Tavel le pide que se levante la falda, a lo que ella se niega. El examinador se irrita y menciona el contrato con el Estudio para obligarla a enseñar y mirar sus genitales. «No se preocupe, la cámara no lo recoge», la tranquiliza. Ante la pregunta «¿Cómo lo ve?», Montez retruca con otra: «¿Cómo lo ves tú?». Tavel, irritado, le pide que deje el cepillo en paz, pero Montez sigue peinándose, controlando la situación.

Montez, en la última prueba, con las manos levantadas en posición de orar, ha de dirigirse al «Señor» repitiendo «En tus manos encomiendo mi espíritu» (idéntica instrucción recibía Fagan en *Screen Test No. 1).* Tavel grita, cada vez más enfadado e intolerante, y amenaza con hundir la carrera dramática de la actriz.

Se repite en *Screen Test No. 2* la tensión entre el campo y el fuera de campo de *Harlot,* aquí más intensamente por la participación oral del actor. El enfrentamiento entre este y su inquisidor se convierte en un duelo que anticipa los de *Poor Little Rich Girl* y *Beauty #2:* la inseguridad inicial de Montez, vulnerable como Edie Sedgwick en *Beauty #2,* tiene su contrapunto en la irritación final de Tavel, quien por momentos parece querer imponer su protagonismo como actor. Podemos adivinar su posición a la izquierda de la cámara por las miradas que allí dirige Montez, y desde esa posición se convierte en el único espectador de la parte inferior de su cuerpo, cuando Montez se ve obligado a levantar la falda. (Al mismo tiempo, Montez será el único espectador de la «actuación» de Tavel tras la cámara). El nerviosismo de Montez en esta escena no responde a nuestra mirada como público, sino a una más íntima y directa, y por tanto más peligrosa, de Tavel. Al enseñar el pene, la ilusión de ser «Miss Montez» se viene abajo. Tavel, cruelmente, invalida todos los intentos de Montez de crear su personaje femenino al obligarlo a enseñar su identidad masculina. «Buen chico», le dice, dirigiéndose a él por primera vez como hombre. Pero no solo el sexo, sino la personalidad de Montez aflora por encima de todas sus interpretaciones y encarnaciones: las artificiales actuaciones no consiguen ocultar las imprevistas reacciones y gesticulaciones; la máscara no oculta a la persona. Mario Montez, en imitación de María Montez, supera sus carencias interpretativas con la fuerza de su personalidad y con una actuación en la que, ingenuamente, parece ser el único en creer.

La película se convierte en la historia de un aspirante a actor y de su cruel examinador (será a partir de esta película cuando Tavel adquiera su reputación de sádico, confirmada en subsiguientes colaboraciones con Warhol). Pero esta ficción cobra visos de realidad y refleja la verdadera situación de los verdaderos aspirantes al mundo de la Factory, víctimas (voluntarias) de todas estas pruebas cinematográficas. «Miss Montez» no deja de ser «Mario

Montez»: la identidad entre actor y personaje, entre arte y vida, nos remite a la estética *beat:* actores y actrices conservaban sus nombres propios en *Shadows* (John Cassavetes, 1959) y en parte se interpretaban a sí mismos en *Guns of the Trees* (Jonas Mekas, 1961).

---

47 Véase la introducción al guion de *Screen Test No. 2* en *Ronald Tavel: His Life & Works* (www.ronaldtavel.com).

1965. The Life of Juanita Castro

Ficha técnica: B/N, sonora, 24 fps, 67 minutos. *Intérpretes:* Ronald Tavel, Marie Menken, Mercedes Ospina, Aniram Anipso, Elektrah, Jinny Bern, Waldo Díaz Balart, Harvey Tavel, Amanda Sherrill, Bonny Gaer, Ultra Violet, Isadora Rose, Elizabeth Staal, Carol Lobravico.

El 28 de agosto de 1964 se publicó en la revista *Life* un artículo de Juana Castro, hermana de Fidel, titulado «My Brother is a Tyrant and He Must Go». Unos meses después, tras una cena en casa de Waldo Díaz Balart, excuñado de Fidel (Mirta Díaz Balart y Fidel se habían divorciado en 1954), en la que se habló de la revolución y de Juanita, Warhol le encargó a Tavel un guion inspirado en ese texto y el resultado fue *The Life of Juanita Castro* («La vida de Juanita Castro»), humorística sátira política y surrealista parodia de la revolución a la vez que de la propia Juanita, quien acabaría colaborando con la CIA para intentar derrocar a su hermano. Warhol invitará a Díaz Balart a figurar como comparsa en la película[48].



Retrato de la familia Castro en *Life* en el que se basa la composición de *Juanita*[49].

El artículo de Juana Castro es un excepcional ejemplo de demagogia y medias verdades que sin duda hizo las delicias de Warhol al interpretar en clave familiar un proceso histórico como la entonces reciente revolución cubana, algo que hace ya desde el título: «My *brother* is a tyrant». El calificativo de «tirano» llega a justificarse por comportamientos personales como el hecho de llegar tarde a la boda de su hermana Enma como «venganza» por haber ella insistido en celebrarla en la catedral, cuando él había sugerido algo más «humilde». Juana repasa la infancia y juventud de Fidel como mimado niño rico, el derrocamiento de Batista (que toda la familia celebró, Juana incluida), la deriva hacia el comunismo, la crisis de los misiles, las actividades contrarrevolucionarias de Juanita y su salida del país hacia México (consentida por Fidel). Para su guion Tavel se apropia de muchos elementos del artículo, que se presta estupendamente a la parodia, tomando frases literales de aquí y de allá pero también incorporando el aparato gráfico

a la película: entre la abundancia de fotos sobresale una tomada el día de la boda de Enma en la que aparece la familia Castro al completo y que claramente inspiró la disposición del elenco de *Juanita Castro*. Los repetidos «retratos de familia» que tienen lugar en la película proceden directamente de ella. La decisión de Warhol de colocar la cámara en posición diagonal rompe el paralelismo ideado por Tavel, pero a cambio provoca una mayor riqueza formal.

El artículo de *Life* no fue la única fuente inspiradora: la crisis de los misiles era reciente y Ernesto Guevara había hablado en las Naciones Unidas en diciembre de 1964. El tema de la revolución cubana estaba presente en la sociedad y en la vida de Warhol. Rodada el 13 o 14 de marzo de 1965 en la Factory, *Juanita* se estrenó en la Film-Makers' Cinémathèque de Nueva York el 22 de marzo y recibió una crítica positiva de Andrew Sarris en *The Village Voice* el 9 de diciembre de 1965. Se restauró en 1989.

The Life of Juanita Castro inaugura la vertiente narrativa de ficción en el cine de Warhol. En ella se combina el cuadro vivo de *Harlot* (el grupo de figurantes permanece sentado y eminentemente inmóvil en ambos casos; y en ambos casos la cámara los encuadra en diagonal), en la que estrictamente no podemos hablar de ficción narrativa, con narraciones posteriores como *Horse* y *Vinyl*. Consta de dos bobinas de 1.200 pies. La cámara, fija, encuadra a 14 personas distribuidas en tres filas que representan a la familia Castro y aledaños. Juanita, Fidel, Raúl y el Che están interpretados por mujeres (que en ningún momento intentan «parecer» hombres), subvirtiendo los roles sexuales y parodiando el tópico del guerrillero «viril»; tanto el Che como Raúl serán acusados de «afeminados» y «maricones» por Juanita, y Mercedes Ospina, con su vestido femenino y su pelo largo, nos presenta a un Castro «castrado». (En la versión teatral que Tavel monta con posterioridad, y que llegará a ser una de sus más significadas obras, el dramaturgo enfatiza la inversión de roles haciendo que un hombre represente el papel de Juanita). Todos los personajes miran al frente, siguiendo las instrucciones de Tavel, que se encuentra entre ellos en la fila posterior y que lee los diálogos para que las actrices los repitan. En varios momentos las instrucciones son: «Y ahora mirad sonrientes a cámara para un retrato de familia», pero actrices y figurantes, mirando fijamente al frente, no miran hacia la cámara que está rodando, ya que esta se

encuentra a la derecha encuadrando al grupo en diagonal.



Retrato de la familia Castro en *Juanita,* claramente inspirado en el publicado en *Life*. El reparto mira al frente, a una cámara imaginaria, mientras la cámara real los encuadra en diagonal.

Al fingir que la cámara está enfrente (sí habrá una cámara en esa posición, al menos temporalmente, pero será la del fotógrafo Billy Linich, cuyas fotos fijas del rodaje nos muestran un encuadre frontal del grupo) se crea un muy interesante juego dialéctico entre el campo y el fuera de campo. Este juego alcanza su culminación durante el discurso de Fidel: Mercedes Ospina, después de la instrucción de Tavel «comienza tu discurso», se levanta de la silla y da un par de pasos al frente para situarse ante esa supuesta cámara frontal; pero lo que consigue es salirse del campo de la cámara real, por lo que durante gran parte de su arenga solo escuchamos su voz y no vemos más

que su sombra sobre Marie Menken, que hace el papel de Juanita[50]. Ya con anterioridad, siguiendo las instrucciones de Tavel, Fidel se había puesto en pie para mirar «a cámara» con «expresión malévola», expresión que obviamente se nos pierde al situarse la actriz fuera de campo. De esta manera la cámara, negándose a ejercer de simple espectadora de la representación, reafirma su posición y reivindica su punto de vista, dejando fuera de campo momentos importantes como el discurso, los bailes o las «expresiones malévolas». El escenario de la película queda constituido por un triángulo que tiene los vértices en el reparto, en la cámara virtual, señalada por las miradas, y en la cámara real, y por tanto desborda los límites siempre en tensión del cuadro. Una similar colocación de la cámara producía un efecto completamente diferente en *Harlot,* porque entonces las miradas estaban dirigidas a la lente fotográfica, evitando así la triangulación del espacio.

Al principio de la primera bobina de *The Life of Juanita Castro* Ronald Tavel recita los títulos de crédito: título, interpretación de los papeles hablados (Juanita, Fidel, Che y Raúl), figurantes («la familia»), sonido (Buddy Wirtschafter)[51], guion (Tavel) y dirección (Warhol). El guionista, como un director de orquesta, comienza a dirigir los movimientos e intervenciones del reparto. «Coge un puro y enciéndelo», le ordena a Fidel. «Fuma con satisfacción. Échale el humo a la cara de Juanita». Y así comienza a desarrollarse la acción, siempre a la espera de las instrucciones de Tavel. Juanita reacciona insultando a Fidel en un irreconocible español (Menken es incapaz de imitar las frases del dramaturgo). Tavel interrumpe la acción para el primero de una serie de «retratos familiares» al ordenarles que miren «a cámara» y sonrían para una supuesta foto (que Billy Linich se encargará de hacer realidad en el mundo extradiegético). Mezclando español e inglés, Juanita y Fidel continúan la discusión. El Che (Aniram Anipso, o sea, Marina Ospina, hermana de Mercedes) abraza a Juanita, Fidel le pellizca la mejilla, Juanita «se ríe como una niña»; «y ahora que todo el mundo ría», cosa que hacen, excepto Tavel. «Nunca te preocupaste realmente de los pobres campesinos», acusa Juanita a Fidel. Tavel, descontento con el tono, le hace repetir la frase «con mayor emoción». Pensando en la pobreza de los campesinos todo el mundo llora exageradamente hasta la orden de «¡Alto!» de Tavel, que los interrumpe para un nuevo «retrato de familia».

Ahora acusan a los *guajiros* de tener demasiado dinero y pensando en sus rostros miran fijamente a cámara (siempre a la cámara virtual). La referencia a los *guajiros* está tomada del artículo de *Life,* en el que Juana cuenta cómo de joven Fidel se quejaba de la excesiva paga que recibían los trabajadores en la finca de su padre. Al igual que en el artículo, Juanita confiesa sentirse más cerca de Raúl que de Fidel. Raúl está protagonizado por Elektrah Lobel[52].

Fidel, de pie, se defiende de las acusaciones de su hermana y denuncia la política de los Estados Unidos. Juanita y el Che se abrazan y la primera piropea al segundo: «Eres el *hombre* más hermoso de Cuba» (con la palabra «hombre» en castellano). Pero pronto Juanita acusa al Che de «afeminado» y «maricón», antes de suspirar de placer y quedarse sin palabras («It leaves me speechless», afirma, es decir, «Me deja sin palabras», pero también «sin discurso», como previendo el *speech* o discurso de Fidel).

A nueve minutos del final de la primera bobina Fidel esnifa el papel en el que está el esbozo de discurso escrito por Tavel en español macarrónico. Pero Ospina decide romper la mecánica de las repeticiones y, levantándose y casi saliéndose de campo completamente, comienza un improvisado discurso que la ocupará durante 14 minutos. Con su torrente verbal automático rompe la dictadura del guion de Tavel, porque expresa sus propias palabras, pero a la vez se siente atrapada por el mismo guion y por la presencia de la cámara, que la obligan a seguir hablando por mucho que se le acaben las ideas. El texto resultante[53], recitado en castellano, es un excelente ejemplo de texto automático surrealista, creado a partir de improvisadas asociaciones de ideas, que permite la expresión de una corriente de conciencia o monólogo interior que bebe del subconsciente de la actriz, como quizá inconscientemente ella misma reconoce cuando alude a «estas andanzas por las carreteras del subconsciente artístico y metafísico». A través de ellas no podemos menos que reconocer su ascendencia cristiana y sus simpatías, a pesar de la parodia, por las clases desfavorecidas.

El discurso se encabalga en la segunda bobina, que comienza con algunos fotogramas oscuros en los que adivinamos las sillas semivacías, y con la continuación de la oración final de la primera bobina. Un corte y un silencio dan paso a la segunda parte del monólogo, que comienza con un repaso de la historia de los conquistadores. Tavel la interrumpe para ofrecerle una taza de

té y finalmente la arenga termina: «Esto que se llama revolución, cuando la gente cae dentro de la trampa, cuando la gente cae dentro de un hueco». Fidel repite las palabras de Tavel: «Tenemos que utilizar a esta gente. Tenemos que ser políticos inteligentes. Hay que tener mano izquierda», que son las palabras textuales de Fidel, tal y como las reproduce Juana Castro en su artículo, cuando su hermana se alarma por el creciente poder de los sindicatos comunistas.



«Y ahora que todo el mundo ría», pide Tavel, cosa que hace el reparto mirando a cámara, pero no a la de Warhol, situada a la derecha, sino a la de Billy Linich, frontal.

Tavel, de nuevo al mando del diálogo, ordena a todo el mundo despertar. Juanita critica la frialdad con la que la tratan Fidel y Raúl, a diferencia de su hermana Ángela, lo que provoca nuevos insultos de «Gusana» (palabra reproducida en el artículo de *Life)*. El Che acusa a Raúl de querer «separar» sus piernas y, viendo la indignación de Juanita, Fidel coge un termómetro y le toma la temperatura, fingiendo introducírselo por el recto. Juanita responde

con un grito muy teatral (lo que sorprende, teniendo en cuenta que mantiene la calma hasta que el guionista le ordena gritar, una vez retirado el termómetro) y con una suave bofetada, que tendrá que repetir. Tavel quiere que una cada vez más rebelde Menken se levante; pero ha de insistir y pedírselo por favor, además de corregir su posición para que mire «a cámara», pues es la única que se gira a mirar a sus interlocutoras en vez de mantener la pose frontal que exige el guion. Juanita, saliéndose parcialmente de campo, comienza su confesión, repitiendo una frase del artículo de *Life:* «A finales de 1960 comencé a ayudar a la resistencia *(the underground)...»,* con menciones a Playa Girón.

Menken, que ya mostró tedio e indisciplina a lo largo de la película, llega al punto de discutir las órdenes del guionista y a mostrarse reacia ante ellas. Tavel, como director, está colocado en la posición de Fidel (comparemos la foto de rodaje de Linich con la de *Life);* Menken, quizá inconscientemente, se revela ante su particular «dictador» al igual que Juanita lo hace ante Fidel. Al no entender una de las oraciones de Tavel, lo obliga a repetirla hasta que finalmente, recitando su línea, pregunta: «¿Correcto?», a lo que el guionista responde: «Correcto». Por un momento se invierten los papeles: la actriz habla y el guionista repite. La ficción que el dramaturgo quiere construir encuentra una fisura en la actriz, escéptica con respecto al valor de su «teatro del ridículo».

El Che tiene que besar a Juanita y llamarla Laura y Emilia, y ella lo llama a él Toto y Dodo. (Como se cuenta en el artículo de *Life,* «Laura» y «Emilia» eran los nombres de guerra de Juanita, y «Toto», el de un colaborador suyo en la contrarrevolución). Juanita se pregunta sobre la identidad de los rubios forasteros que llegan a su país. «Son amigos nuestros», dice Fidel, en alusión a la presencia soviética en la isla y repitiendo las palabras exactas del artículo de Juana Castro. Nuevos intercambios de insultos dan paso a la tan warholiana revelación de los verdaderos motivos de las acusaciones de Juanita en el artículo de *Life:* «Estás haciendo esto solo por la publicidad, porque quieres ser una cantante y bailarina famosa». Juanita, reaccionando como las estrellas de Hollywood que Warhol parodia o las «superestrellas» de la Factory como Mario Montez, que atraen el contenido político al más cercano mundo de la fama, se indigna reafirmando su condición de artista: «¡Yo *soy* una gran

cantante y bailarina!».

Esta afirmación, a seis minutos del final de la película, da pie a los absurdos y no dialogados bailes finales: «Está bien, Juanita, ponte de pie y baila para nosotros», ordena Tavel, pasándole unas ruidosas maracas. Todo el mundo bate palmas y grita «olé» en una patética imitación de un espectáculo de flamenco. Juanita, llevando el ridículo al límite, utiliza su pañuelo como capa y finge un pase de torero. El baile se interrumpe para un último diálogo: Juanita abofetea a Fidel (para lo que ha de atravesar el cuadro) y pronuncia sus últimas y melodramáticas palabras de despedida: «Adiós, *adiós*. Mi amada audiencia. Os amo. Os amo a todos. *Adiós, adiióóós»,* pronunciando en español las palabras en cursiva. Menken, sentándose, se despide agitando el pañuelo.

En *The Life of Juanita Castro* conviven el estatismo de *Harlot* con la acción de *Horse* o *Vinyl,* la realidad con la ficción y el campo con el fuera de campo. Será Juanita, o más bien la actriz que por momentos se niega a representarla, Marie Menken, quien más haga por romper la ilusión de veracidad. Su indisciplina la lleva a usar el abanico, beber cerveza y mirar a Fidel cuando este habla, en contraste con el estatismo del resto del elenco; a rechazar con la cabeza el puro que Fidel le ofrece para, tras nueva orden del guionista, rectificar y aceptarlo; a hacerle un gesto de desprecio a Tavel cuando este le pone la mano en el hombro para que deje de interrumpir el discurso de Fidel; a discutir los diálogos que se supone tiene que repetir disciplinadamente («¡Yo no voy a decir ese texto!»); a refunfuñar ante la absurda conversación, o a negarse a repetir diálogos y obedecer órdenes hasta que el paciente dramaturgo, temiendo perder su autoridad como director de escena, tiene que insistir añadiendo un «por favor».

Las demás actrices también se salen del rígido esquema repetitivo en alguna ocasión concreta. Ospina repite el insulto «gusana» una vez más de lo que lo hace Tavel, en una tímida reivindicación de su autonomía interpretativa; la misma actriz agarra amablemente a Juanita por el brazo invitándola a sentarse, anteponiendo la persona al personaje e introduciendo un elemento de realidad en la ficción; Elektrah se une al baile de Juanita y el Che por decisión propia, y la siempre reacia Menken se sienta sin esperar órdenes.

Todas estas acciones improvisadas e independientes están dirigidas contra

la autoridad del guionista y director de escena, que es la figura central de este peculiar coro griego, y contra la propia película. Cuando Fidel dice en su monólogo «¡Abajo todo el mundo en esta *película!* ¡Arriba yo!», desvirtúa de igual modo la ilusión de realidad, en mayor medida de lo que lo hacen la repetición de los diálogos o la teatral puesta en escena.

El discurso de Fidel es un remanso improvisatorio que sin embargo viene marcado, en su duración, actitud y contenido, por el guionista y el director: en algún momento, pensando la actriz en finalizarlo por no tener más que decir, recibe señas para que continúe; cuando pierde fluidez, el guionista le ofrece un pie para que prosiga. Al utilizar la bobina como unidad articulatoria, incluso el guionista está sujeto a su duración. Esa es la razón por la que, acabados los diálogos, se ve obligado a llenar los diez minutos finales de película con un baile tras otro, reconociendo sin rubor que el guion «se había quedado corto»[54].

Quizá nunca tuvo la lengua tal protagonismo en el cine de Warhol como en esta cinta: la mezcla de inglés y español se repetirá en *Horse,* pero nunca como aquí se le permitió al castellano tanto espacio. El español de Tavel es bastante correcto, aunque con abundantes faltas gramaticales. El de Menken es incomprensible, limitándose la actriz a repetir de mala manera unos sonidos que no reconoce y permitiéndose alguna digresión cuando entiende, con satisfacción, alguna palabra: *«Mi hermano,* ah, my brother, sé lo que estás diciendo». De igual manera, aburrida con el discurso de Fidel que obviamente no entiende, la actriz levanta la cabeza bruscamente y mira hacia Ospina cuando esta comienza un recitado de números, con una expresión de «por fin entiendo algo» o quizá de «¿son estas las tonterías que llevo tanto tiempo escuchando?». Y Tavel no puede reprimir una sonrisa ante las dificultades que Menken tiene para pronunciar sus frases castellanas. Será uno de los pocos momentos en los que el guionista participe en la acción; en otra ocasión se ríe para acompañar la «risa malvada» de Fidel; en ambos casos rompe sus habituales y warholianos estatismo y pasividad.

Juanita Castro es retrato de familia antes que sátira política. Es en el campo doméstico donde Warhol se siente más cómodo. Juanita, llegado el momento de descubrir sus aspiraciones artísticas, se convierte en una «superestrella» más que sueña con fama y glamour. Es ahí donde reside el

interés de la película, en esas relaciones intrafamiliares y personales en las que caben confesiones, celos, venganzas e insultos. Y sexo: los abrazos y los besos entre hermanos adquieren una connotación erótica, incestuosa y (gracias a la utilización de mujeres en el papel de hombres) homosexual. Quizá sea esta la crítica más mordaz, aunque indirecta, que se le hace al Partido Comunista de Cuba, teniendo en cuenta pasadas persecuciones de homosexuales en la isla.

---

48 Será en el piso de Díaz Balart donde se ruede alguna secuencia de *I a Man,* y él mismo actuará de nuevo en *The Loves of Ondine*.

49. Este es el pie de foto original, que ilustra a la perfección el tono del artículo de Juana Castro: «Fidel había combatido los planes de su hermana Enma, de 29 años *(abajo a la izquierda)*, de casarse en la catedral. Cuando ella insistió, él llegó deliberadamente tarde, fumando un puro y creando un rebumbio a su alrededor mientras ella se casaba en el altar. Aunque todo el mundo estaba indignado, la familia Castro (sin el novio) se serenó el tiempo suficiente para posar para este retrato. Sentadas con Enma están su madre, ya fallecida, y Juana. De pie desde la izquierda están Raúl (33 años), su hermana Augustina (25), su hermano Ramón (39), Fidel y su hermana Angelita (40)».

50 El papel de Juanita había sido escrito inicialmente para Mario Montez, quien declinó la oferta («No hago ni política ni religión»), antes de ser ofrecido a la reconocida pionera del cine experimental estadounidense Marie Menken, autora de *Glimpse of the Garden* (1957), *Arabesque For Kenneth Anger* (1961), *Notebook* (1962) o *Andy Warhol* (1965). En ella y en su marido, el también cineasta Willard Maas, se inspiró Edward Albee para esbozar a la pareja protagonista de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962). Como actriz volverá a colaborar con Warhol en *Bitch, Prison, Chelsea Girls* y en un *Screen Test* de 1966 (ST215).

51 Bud Wirtschafter, habitual técnico de sonido y cámara de Warhol, realizó las películas *What's Happening* (1963), documental sobre actuaciones de artistas Fluxus, *I'm Here Now* (1966), *Snow Job* (1966) y *Glance* (1970), esta última para dos proyectores.

52 Volveremos a ver a Elektrah en *Kitchen*. Electra, Elektra o Elecktrah Lobel tocó brevemente la guitarra con Lou Reed y John Cale en el grupo The Falling Spikes, una primeriza encarnación de The Velvet Underground.

53 Se puede consultar una traducción al gallego del discurso en Alberte Pagán, «Discurso de Fidel em *The Life of Juanita Castro* de Andy Warhol», en *Animal,* 15, primavera de 2005, págs. 40-43. El esbozo original de Tavel se puede ver en *Ronald Tavel: His Life &*

Works.

54 Tavel en Patrick S. Smith, *op. cit.,* pág. 495.

1965. Horse

Ficha técnica: B/N, sonora, 24 fps, 100 minutos. *Intérpretes:* Larry Latreille, Gregory Battcock, Dan Cassidy, Tosh Carillo, Leonard Brook, Harvey Tavel, Norman Robert Glick, Ronald Tavel, Edie Sedgwick, Andy Warhol, Gerard Malanga, Ondine, Chuck Wein, Gino Piserchio, el caballo «Mighty Bird».

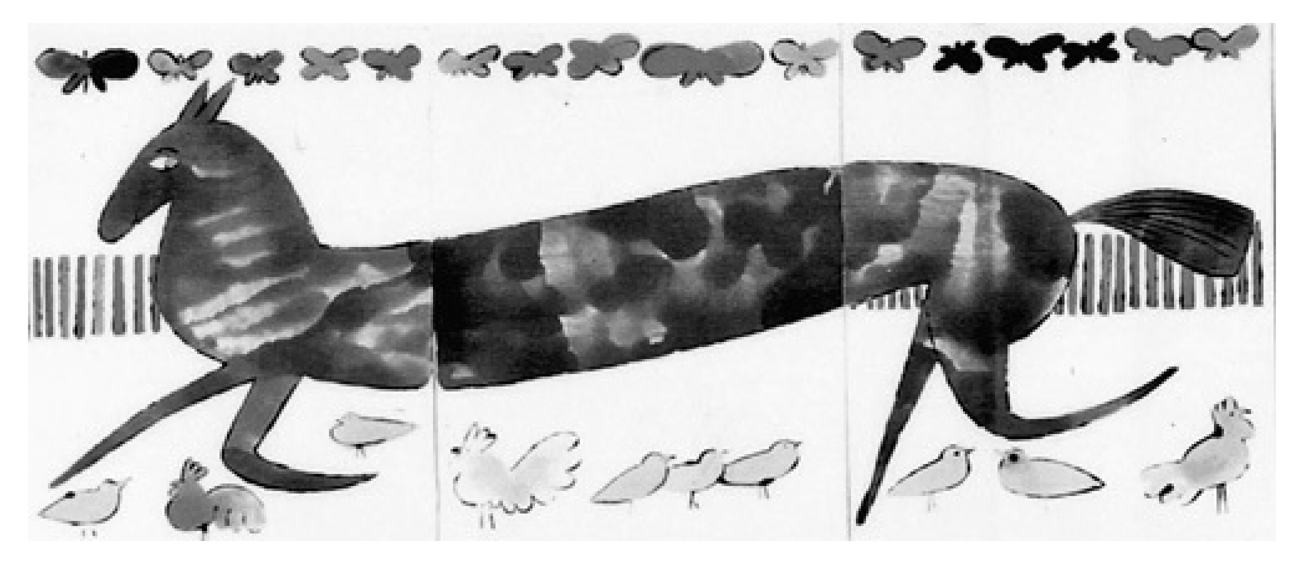
Horse («Caballo»), que parte una vez más de un guion de Ronald Tavel, es una ficción narrativa que parodia uno de los géneros más clásicos del cine de Hollywood. Según el guionista, la idea se le ocurrió a Warhol cuando descubrió que se podía alquilar un caballo en una agencia cercana. Se rodó en la Factory el 3 de abril de 1965 y fue estrenada por la Film-Makers' Cinémathèque en la Astor Place Playhouse el 28 de agosto, en un programa doble con *Screen Test No. 2*. Fue restaurada en 1996.

Si *Harlot,* como título, convertía un apellido célebre en insulto, *Horse* evoca la pronunciación de *whores* («putas») e insinúa un contenido sexual. Pero *Horse* descansa también en la expresión *horse opera* («película de vaqueros»), lo que permitirá un nuevo juego de palabras cuando en la tercera bobina se escuche el dúo «Mon coeur est pénétré d'épouvante!» del final de la ópera *Fausto* de Charles Gounod con Florence Foster Jenkins en el papel de Margarita[55].

Con *Horse* Warhol avanza un paso en su aventura formal al atreverse a incluir en el encuadre micrófono y focos, impidiendo así cualquier interpretación realista de la imagen. Esta autorreferencia modernista entronca con el materialismo brechtiano. En *Horse* se continúa la actuación o más bien recitado artificial de *Juanita Castro:* los actores, ignorantes de los diálogos, se ven obligados a seguir las instrucciones que les llegan de fuera de campo, tanto orales (como en *Screen Test No. 2* y *Juanita Castro)* como escritas (como en *Vinyl)*[56]. Las repeticiones y las largas pausas entre las

intervenciones dialógicas redundan en la artificiosidad de la representación.

La película consta de tres bobinas de 1.200 pies. Se mantiene la continuidad entre la primera y la tercera. La segunda abandona momentáneamente la ficción y rompe la coherencia del guion de Tavel: convertida en documental del escenario, en ella vemos al cuidador del caballo como tal (Leonard Brook) y los actores recuperan sus nombres propios. Según Guardiola[57], esta bobina se puede proyectar tanto en el medio como al final u omitirse, pero Gary Morris[58] hace una descripción de la película en la que la sitúa al principio. Esta ubicuidad de la bobina responde bien al concepto serial que Warhol tiene del arte, según el cual cada panel/bobina puede actuar como objeto autónomo e intercambiable.



La estructura ternaria de *Horse* imita a este *Long Horse* pintado por Warhol en los años cincuenta.

Tenemos un antecedente de la película en la pintura de Warhol *Long Horse,* que consta de tres paneles horizontales, siendo el central el menos «narrativo»: estando la cabeza y las patas delanteras a la izquierda y los cuartos traseros a la derecha (misma posición, pues, que el caballo de la película), la franja central solo adquiere significado cuando se lee la obra en su conjunto y se reduce a una mancha abstracta cuando aparece aislada. A su vez la película *Horse* es precursora, por su temática y por su homoerotismo, de la posterior y estilísticamente diferente *Lonesome Cowboys*.

La primera bobina nos ofrece un plano fijo del interior de la Factory, lo que no deja de ser irónico: rodar una película «de vaqueros» en un interior es atentar contra la esencia misma del género, que normalizó el uso de exteriores. Al fondo vemos una pared de ladrillos pintada de blanco con dos puertas contiguas; la de la izquierda soporta el letrero «EXIT» y la otra se corresponde con el elevador del estudio. Los pocos focos proyectan sombras entrecruzadas sobre la pared. El centro de la escena lo ocupa un caballo negro de perfil. En el suelo un poco de paja como ambientación inverosímil.

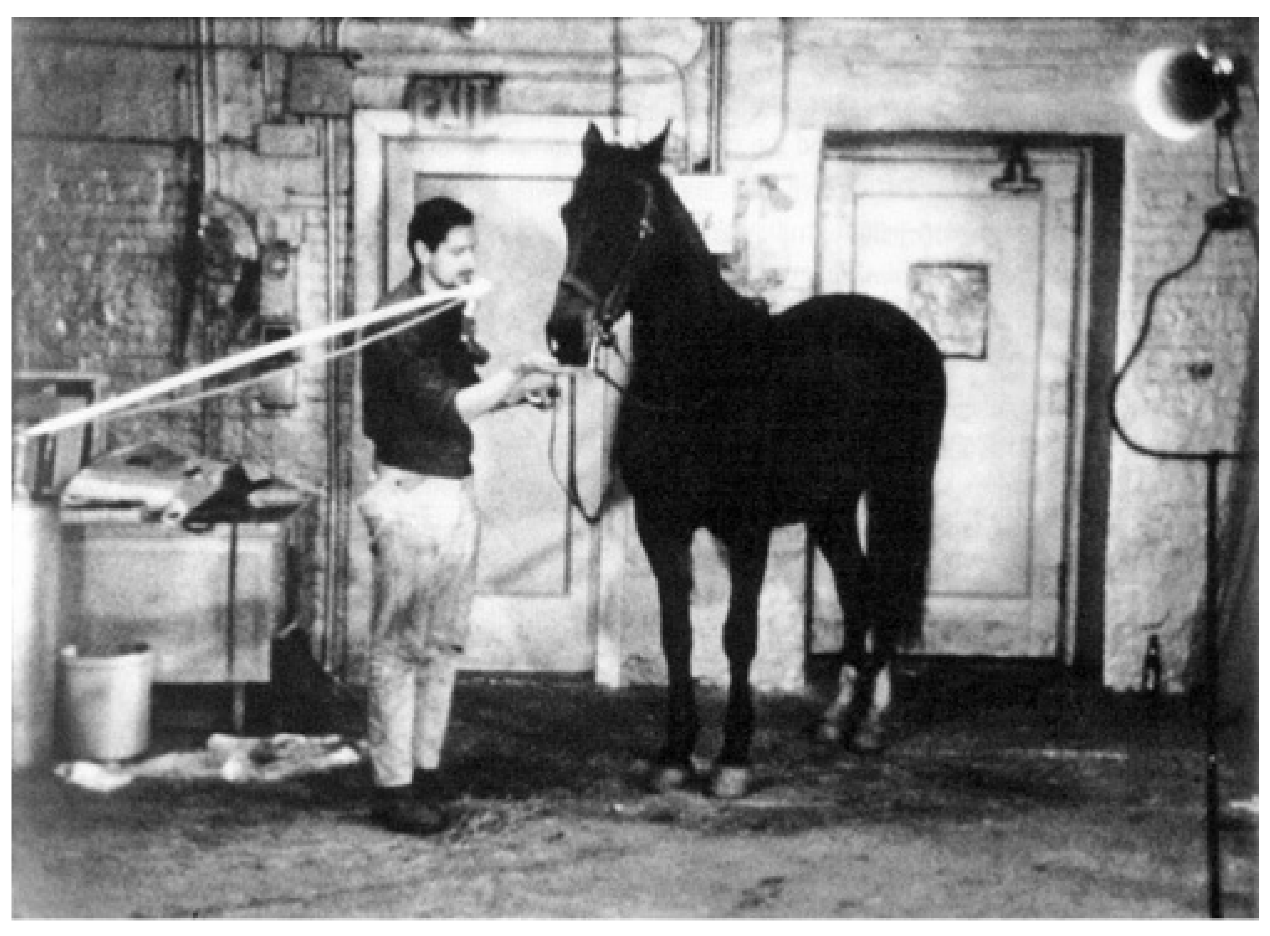
Comienza la película con los cuatro personajes principales sobre y a este lado del caballo: Kid («el Niño», un joven fugitivo) está montado sobre el animal; el Sheriff está de pie; el mexicano oprimido Mex y el tejano Tex miran a cámara sentados en el suelo. El cuidador *(trainer)* sujeta al caballo desde la izquierda, a veces ocultándose tras él. Cuando el caballo se mueve, podemos distinguir tras él a tres hombres. La voz de Tavel anuncia el nombre del autor y el título de la película. Después de una larga pausa el Sheriff empieza a hablar, repitiendo mecánicamente los mismos enunciados una y otra vez, como harán todos los personajes a lo largo de la cinta. El Sheriff está buscando a un asesino y le ordena al Kid que abandone la ciudad. (No es difícil ver a Pat Garrett y Billy the Kid en los personajes). Después de un nuevo crédito oral («Kid está interpretado por Larry Latreille»)[59], el Kid se presenta como «El Niño de Laramie». La jirafa del micro asoma desde la izquierda hasta casi tocar la cabeza del caballo. Warhol entra en campo para responder al teléfono, introduciendo un nuevo elemento extradiegético en la ficción. Tex y Mex se levantan, acarician al animal y vuelven la mirada hacia la cámara en busca de diálogos que recitar. Todos parecen esperar instrucciones. El Sheriff se toca los genitales. El Kid confiesa sus asesinatos y se abraza al Sheriff, pero luego lo aparta bruscamente. Todos se vuelcan sobre el animal, al que acarician y cuyo morro el Sheriff besa.

Estamos a mitad de bobina y un nuevo crédito («Sheriff está interpretado por Gregory Battcock») insiste en romper la fluidez de la ficción. Oímos fragmentos del diálogo del equipo tras la cámara o de visitantes indiferentes al rodaje. Tex distribuye «títulos de tierras», o sea, pedazos de papel de un rollo, que los personajes leen o simulan leer. Riendo, todos se tiran encima de Tex y lo tumban. La pelea acaba con todos levantándose después de mirar a cámara.

Mex avanza hacia ella con un estereotípico y afectado paso de vaquero. Tex y Mex sueltan improperios en castellano. Mex, con corbata a rayas, monta el caballo. Un nuevo crédito («Mex está interpretado por Tosh Carillo»)[60] da paso a una fingida y erótica cabalgada por parte de este. Mex le toca los genitales al Sheriff con el pie descalzo, bajándole la bragueta con los dedos, y este y el Kid, apoyado sobre el trasero de la bestia, se tocan el sexo propio. Tex, levantándose, introduce la cabeza entre las piernas de Mex y en medio de este delirio erótico la voz de Tavel repite innecesariamente un crédito ya anunciado. Una voz tras la cámara interrumpe la acción y, siguiendo sus instrucciones, los actores retoman el diálogo. Mex tira la chaqueta al suelo; el Sheriff, tocándose la entrepierna, interroga al Kid; y un nuevo timbrazo del teléfono provoca la segunda entrada en campo de Warhol.

Al final de la bobina el Sheriff, con una dicción desganada, expulsa al Kid de la ciudad, Mex sufre un nuevo ataque, unas sombras cruzan el escenario y los últimos créditos («Tex está interpretado por Dan Cassidy»)[61] se superponen al diálogo diegético.

La segunda bobina se convierte en un interludio documental que rompe la continuidad de la acción. Los actores recuperan sus verdaderos nombres y el cuidador del caballo hace su aparición. Este largo inserto será la más «atrevida» acción de montaje llevada a cabo por Warhol desde *Sleep* y *Soap Opera*.



Elementos extradiegéticos, como el micrófono y el foco, entran a formar parte de la acción. Segunda bobina de *Horse*.

La puerta del ascensor se abre y entra en escena Edie Sedgwick acompañada de dos personas que, sorprendidas por el rodaje en curso, pasan por delante del animal. Un hombre entra y coge el teléfono que está sonando; poco después llama a Warhol, que se pone al auricular, a la vez que el micro se acerca a él para intentar captar su inaudible voz. Latreille, ahora vestido de negro, entra en campo y acaricia la cabeza del caballo. Se vuelve a abrir la puerta del elevador y entran en campo dos niñas y dos adultos que, tras saludar al cuidador, salen por la izquierda.

Warhol sale pidiendo disculpas por la interrupción. Latreille descubre y reconoce la presencia del micro, que agarra y coloca junto al caballo, al que le murmura algo en un nuevo intento de sacarle algún sonido o relincho. Sedgwick y Gerard Malanga entran por la izquierda comiendo y bebiendo y le dan de comer al caballo. Los tres hablan entre sí casualmente y en tono bajo;

una conversación natural, convertida en diegética por la cámara, que se opone a la teatral declamación de la primera bobina.



Ronald Tavel, con el guion en la mano, entra en el mundo diegético para dirigir a sus actores en la tercera bobina de *Horse*.

En la tercera bobina retomamos la acción tal y como había sido dejada al final de la primera. Mex, descamisado, sufre el ataque del Sheriff y de Tex. Tras un enfrentamiento verbal, el Sheriff desenfunda la pistola pero el Kid se le adelanta (ambos muy torpes en sus movimientos) y finge disparar. El Sheriff, simulando un impacto de bala, se tambalea pero pronto se recupera. Mex coge un cartón de leche y reparte el contenido, siguiendo las instrucciones orales que le llegan desde detrás de la cámara; todos beben exageradamente, vertiendo la leche por los pechos desnudos y las camisas. Suena *Fausto* y Mex, con el pecho desnudo, gesticula torpe y operísticamente levantando los brazos como si estuviese interpretando a Margarita en la ópera.

El Sheriff, arrodillado, habla y baila con él. Cuando la música finaliza, todos quedan quietos e inician un nuevo diálogo sobre la propia película, el caballo y sus actuaciones, fundiendo una vez más los mundos diegético y extradiegético.

Sentados en el suelo, los cuatro personajes juegan a las prendas mientras se oyen los créditos restantes (el nombre del cuidador, el nombre y procedencia del caballo, la asistencia técnica de Malanga, etc.). El Kid se saca el chaleco y, tras las audibles instrucciones que dicen que «El Kid pierde la segunda mano», se desabotona la camisa. Ahora le toca a Mex perder y los demás insisten en que se quite los pantalones. Una nueva instrucción oral les pide a todos que se quiten los pantalones lentamente. Los créditos finales son para la iluminación (Billy Linich), el guion (Tavel) y la dirección (Warhol). Los cuatro personajes se tiran las cartas unos a otros. La conversación es lenta y espaciada. Mex vierte leche sobre el Kid, en una escena de clara simbología sexual. El Sheriff lame la leche que cayó sobre el Kid, pero este lo aparta con la pistola (obvio símbolo fálico). Tex los incita a atacar al Sheriff, al que atan con las riendas del caballo que les ofrece el cuidador (quien por una vez participa de la acción). El Kid, dominando la situación, se apropia de la frase del Sheriff y lo conmina a abandonar la ciudad mientras lo lamen, le echan paja por encima o le dan patadas.

Hacia el final de la bobina vuelve a sonar la voz de Jenkins y el Sheriff y Mex repiten su baile. Tavel entra en campo con el guion en la mano para imponerse como autor y director de un reparto rebelde. Tavel ocupa el papel que antes tenía el Sheriff y se arrodilla para abrazar y acariciar a Mex y explicarle cómo ha de interpretar a Jenkins-Margarita.

Horse es la mejor película de Warhol y la mejor que el guionista escribió para él, según Ronald Tavel. La bobina no narrativa central nos retrotrae a las primeras películas mudas de Warhol mientras las otras dos afianzan la vertiente narrativa iniciada por *Juanita Castro* y continuada brillantemente por *Vinyl* y *Kitchen*.

Como en tantas películas de Warhol la dicotomía campo-fuera de campo es un elemento esencial para la comprensión de la obra. Los espacios diegético (de la ficción) y extradiegético (el habitual estar y hacer en la Factory) se inmiscuyen uno en otro, gracias a la utilización de los nombres reales de los

actores en la segunda bobina, al paso del equipo de rodaje por delante de la cámara, a la presencia de micro y focos en cuadro, a las miradas de los actores hacia fuera de campo en busca de sus diálogos e instrucciones, a los créditos orales distribuidos por la cinta y a la entrada del guionista en el mundo de la ficción. El hecho de encuadrar (de transformar en escenario) la entrada de la Factory no es gratuito, y nos permite identificar la realidad documental (las idas y venidas en el estudio del pintor) con la ficción (un supuesto exterior del oeste).

El encuadre, plano fijo de conjunto, se identifica con el escenario, como en el cine primitivo, en el que entrar en el escenario equivale a entrar en campo. Los créditos orales, informando de los nombres de los actores en medio de la acción, nos remiten igualmente al cine mudo, en el que los intertítulos anuncian el nombre de actores y actrices cuando aparecen, rompiendo la fluidez de la narración y la ilusión de realidad.

Horse subvierte la película del oeste no solo por su carga erótica (incluso zoofílica), sino también por la parodia de los más queridos tópicos del género: el whiskey se convierte en leche (y esta en símbolo orgásmico), la partida de póquer en un juego de prendas y el sempiterno caballo en objeto sexual. «Mighty Bird» mantiene, sin embargo, la dignidad; ocupando la mayor parte del cuadro y ajeno a la cámara, su amenazante presencia central empequeñece a los actores. Solo él, como mudo testigo, es capaz de sugerirnos las extensas praderas del oeste, aunque desde una posición un tanto surrealista si tenemos en cuenta que se encuentra en el interior de un piso al que tuvo que acceder por el elevador.

A pesar de encontrarnos en un interior, el espacio respira y permite entradas y salidas de los personajes. En cuanto a la temática, *Horse* antecede las preocupaciones sadomasoquistas de Tavel en *Vinyl*. El guionista, que había entrevistado a los protagonistas antes del rodaje, aprovechó sus habilidades y aficiones para incorporarlas a la trama. Así, Mex, el personaje, aprovecha los educados dedos de los pies de su intérprete, Carillo, para bajar braguetas o sujetar cartas. Y las inclinaciones sadomasoquistas del actor (retomadas en *Vinyl)* diluirán la frontera entre actuación y realidad en las numerosas peleas que sufre (peleas que, por otra parte, reflejan el racismo antimexicano de tantas películas del oeste). El joven Latreille, con su frágil aspecto, se

proyecta como objeto sexual o (en *Vinyl)* claramente como víctima.

---

55 Jenkins era una soprano aficionada, más voluntariosa que competente, cuyos recitales podían llegar al ridículo; pero la absoluta seriedad de su empresa la rescata para llevarla de lleno al mundo del *camp*. Entendemos el entusiasmo de Tavel con ella, a la que le dedica un crédito en el guion. En esta grabación, acompañada por Jenny Williams y Thomas Burns, canta la versión inglesa «My Heart Is Overcome With Terror». Ridícula pero auténtica, como las superestrellas de Jack Smith y Warhol, podría perfectamente formar parte de *Camp*.

56 Cuenta Tavel que le vino la idea de utilizar «chuletas» para los actores de *Horse* viendo las «extrañas, inesperadas y a veces curiosamente lentas respuestas de Charles Boyer y Marlene Dietrich» en *The Garden of Allah (El jardín de Alá,* Richard Boleslawski, 1936) e imaginándose que se debían al hecho de que habrían tenido que leer sus diálogos en «chuletas» que primero tendrían que localizar con la vista, y de ahí esas pausas y esas miradas perdidas. (Citado en Crimp, *op. cit.,* pág. 53).

57 Guardiola, *op. cit.,* pág. 274.

58 Gary Morris, en *Bright Lights Film Journal,* núm. 25, agosto de 1999.

59 El joven canadiense Larry Latreille aparece también en *Vinyl* y en un *Screen Test* de 1965 (ST191).

60 El portorriqueño Tosh Carillo, cuya agilidad con los dedos de los pies pone en práctica en esta película, reaparecerá en *Vinyl* y en *Camp*. También actuó en *Brothel* (Bill Vehr).

61 El poeta Dan Cassidy es protagonista de tres *Screen Tests* de 1965 (ST49-51).

1965. Vinyl

Ficha técnica: B/N, sonora, 24 fps, 67 minutos. *Intérpretes:* Gerard Malanga, John D. McDermott, Tosh Carillo, Ondine, Larry Latreille, Jacques Potin, Edie Sedgwick.

Vinyl («Vinilo») es una peculiar versión de la novela de Anthony Burgess *A Clockwork Orange (La naranja mecánica,* 1962). Basada en un guion de Ronald Tavel titulado inicialmente *Lobotomy,* es la primera adaptación literaria de Warhol. En *Vinyl* la acción se comprime y se teatraliza, como no puede ser menos con una cámara estática que solo permite un único espacio y con una ausencia de montaje que obliga a una continuidad temporal a lo largo de toda la película. Se rodó en la Factory el 15 de abril de 1965 y se estrenó en la Film-Makers' Cinémathèque de Nueva York el 4 de junio en un programa doble con *Poor Little Rich Girl*. La Estate and Foundation of Andy Warhol la restauró en 1989. *Vinyl* se representó como obra de teatro en el Caffe Cino de Nueva York en 1967.

La novela, que es un estudio sobre el libre albedrío, se había publicado en los Estados Unidos sin el importante último capítulo, en el que Alex, el protagonista, cansado de tanta violencia gratuita, aspira a formar una familia. Esta es la versión que también adaptará Stanley Kubrick en 1971. *La naranja mecánica* consta de tres partes, cada una dividida en siete capítulos. En la primera el «Humilde Narrador» y protagonista cuenta las violentas aventuras de su pandilla hasta que es detenido, traicionado por sus compañeros. La segunda narra sus dos años de estancia en la cárcel y su opción por la «técnica Ludovico», un tratamiento que lo obligará a sentir náuseas cada vez que pensamientos violentos acudan a su mente, como manera de redimir su condena. En la última, libre y solo, Alex sufre la violencia de sus antiguos compañeros, convertidos en policías, y de sus antiguas víctimas hasta que, incapaz de soportarlo, se tira por la ventana. Alex sobrevive para descubrir

que el tratamiento Ludovico dejó de tener efecto. Su caso es manipulado políticamente por el gobierno y por la oposición.

Warhol y Tavel adaptan las dos primeras partes, adentrándose tan solo un poco en la tercera para mostrar a un Alex (Victor en *Vinyl)* completamente anulado como persona, víctima de la violencia de cuantos lo rodean. No hay redención para él: ni se cura del tratamiento que había puesto fin a su libre albedrío ni decide abandonar, por voluntad propia, la violencia. Las implicaciones de esta película, que por otra parte se recrea en escenas de sadomasoquismo y violencia, son por tanto muy diferentes a las de la novela. De la jerga utilizada por Burgess, que incluye abundante léxico eslavo, solo queda en la película la expresión «the old up-yours» (cruda, y anal, manera de referirse a la penetración sexual) calcada de «the old in-out, in-out» («el viejo mete-saca») que utiliza Alex.

Pero *Vinyl* es deudora también de *Scorpio Rising* (Kenneth Anger, 1963)[62]. En ambas películas una serie de canciones pop ilustran las imágenes, en ambas se usa fetichistamente el cuero, ambas destilan homoerotismo y en ambas se celebra la (erótica de la) violencia en su vertiente sádica y sadomasoquista. El propio Warhol reconocía la influencia:

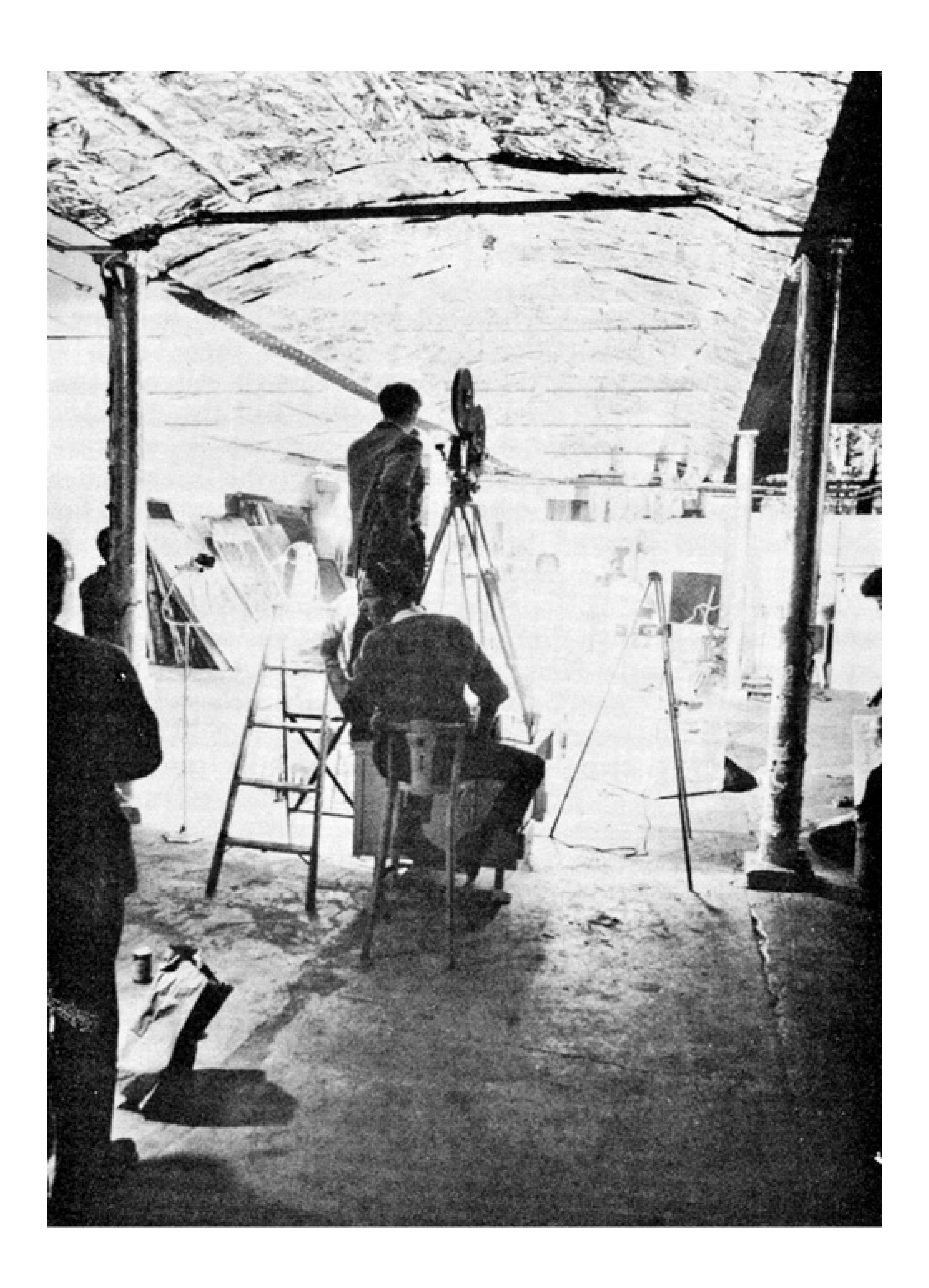
> *Scorpio Rising* de Kenneth Anger me resultó interesante, es una película extraña... podría haber sido mejor con diálogos, como mi *Vinyl,* que en cierta manera trataba del mismo asunto pero que era una película sobre el sadomasoquismo. *Scorpio* era real pero *Vinyl* era real, y no real, era simplemente un estado de ánimo[63].

Descontando películas «primerizas» como *Soap Opera,* es en *Vinyl* donde Warhol utiliza el *zoom* por primera vez, aunque tímidamente; y también por vez primera nos presenta a Edie Sedgwick delante de la cámara, aunque como «figurante» en un papel mudo y meramente decorativo.

La primera de las dos bobinas de 1.200 pies comienza con un primerísimo plano frontal de Victor (Gerard Malanga). A los diez segundos un inapreciable *zoom* de retroceso reencuadra su rostro en un primer plano. Victor se agacha (para coger unas pesas de ejercicios, como comprobaremos después) saliéndose de campo. Al levantarse de nuevo, reaparece en pantalla girando la cabeza a derecha e izquierda (para seguir con la vista las pesas, aún

invisibles, que levanta alternativamente). Tras un minuto de película, y durante otros 60 segundos, un lento *zoom* de retroceso evolucionará hasta el plano picado de conjunto que se mantendrá fijo a lo largo de los siguientes 50 minutos. Este atípico y hermoso inicio servirá de inspiración para el comienzo de la versión de Kubrick, en el que la cámara retrocede desde un plano de detalle del ojo de Malcolm McDowell hasta un plano general del local que comparte con sus amigos.

Victor, pelo rubio revuelto y chaqueta de cuero, hace pesas sentado en el centro del escenario. La cámara lo encuadra solo de cintura para arriba. Tras él, a la izquierda, trajeado, sentado en una silla giratoria y fumando, está el Cop («Poli», interpretado por J. D. McDermott)[64]; detrás, Scum («Escoria», Robert Olivo)[65], de pie y con gafas oscuras, la cabeza cortada por el encuadre; en el extremo superior izquierdo vemos a un «figurante» (Jacques Potin), y en el inferior izquierdo la cabeza del Doctor (Tosh Carillo). A la derecha, sentada en un baúl, bebiendo, fumando y vistiendo un exagerado cinto, que reaparecerá en *Poor Little Rich Girl,* está Edie Sedgwick como «figurante», quizá en representación de las «abuelas» del Korova Milkbar que le facilitan las coartadas a Alex en *La naranja mecánica (LNM* I.1). Todo el mundo está desganadamente pendiente de Victor, en un silencio solo interrumpido por el ruido de las pesas cada vez que tocan el suelo. Ronald Tavel recita el título («Vinyl de Andy Warhol»). Victor se incorpora, enciende un cigarrillo y comienzan los diálogos.



Elevada posición de la cámara para un pronunciado picado: rodaje de *Vinyl*.

Después de dirigirse a Scum y compartir el cigarrillo con él, ambos atacan a un chaval, Pub (Larry Latreille), que entra en escena cargado de periódicos y revistas. Tras congratularse irónicamente de ver que aún queda gente aficionada a la lectura (frases sacadas casi literalmente de *LNM* I.1), le rompen las revistas y lo acosan. El Cop, sobre cuyo regazo caen los pedazos de papel, que aparta abúlicamente, les dice a los chicos que deberían estar en la cama, aludiendo a su corta edad (Alex tiene 15 años en la primera parte de la novela). Por lo demás, tanto él como Sedgwick atienden impávidos a esta primera escena de violencia. Victor recita sus frases enfáticamente y las repite con poca convicción y a gritos, consciente de las carencias del sistema de sonido y en contradicción con el apenas audible Scum. Pub es encadenado a una columna en la parte posterior del escenario. Latreille, atado, golpeado y semidesnudado, imita a la figura icónica de Sebastián, patrono oficioso de los homosexuales, en una primera referencia homoerótica. El chaval, desatado, se derrumba y es arrastrado por Scum a una silla en la que continúan con la tortura. Victor regresa al centro de la imagen con la cadena, que mantiene estirada entre los brazos a lo largo de todo su monólogo explicativo, dirigiéndose al espacio fuera de campo (para así poder leer el texto que ha de recitar).



Monólogo de Victor, cadena en mano, en *Vinyl*.

En este monólogo, con algunas frases sacadas de la obra de Burgess («Las personas convencionales hacen el bien porque les gusta, y nadie busca explicación de por qué hacen el bien. Yo hago el mal porque me gusta. No existen motivos. Quizá no sepa de qué hablo, pero hago lo que me gusta», entresacadas del capítulo I.4), Victor se define como «delincuente juvenil» («JD») y reivindica su libertad y su enfrentamiento a la policía y a la sociedad que no toleran a «Victor, al Víctor». Tanto este nombre como Alex tienen reminiscencias históricas y de dominio, a las que alude claramente el narrador de Burgess cuando se autodenomina «Alejandro Magno» en *LNM* I.4. «El Víctor», sin embargo, no resultará victorioso, sino que se convertirá en Víctima.

En un primer receso narrativo, que sirve para mostrar la afición de Victor por la música (pop en *Vinyl,* clásica en la novela de Burgess), suena la canción «Nowhere to Run» de Martha & The Vandellas dos veces seguidas, a

cuyo ritmo bailan el protagonista y, sin abandonar su posición sedente, Sedgwick.

Finalizada la canción, Victor pone el brazo sobre los hombros de Sedgwick e interpela a Scum afirmando la belleza de la música. Como este contesta sin gran entusiasmo, Victor le rasga la camisa: «Porque eres un cerdo». En la pelea Scum pierde las gafas y con la ayuda del Cop sientan a un inconsciente Victor. Este breve episodio resume el capítulo I.6 de *LNM*, en el que, tras el asalto a la casa de una anciana, a la que matan, los compañeros de Alex lo abandonan cuando llega la policía. La traición se personifica en Dim (Scum en *Vinyl),* del que tantas veces había abusado Alex, que lo ataca con la cadena que siempre lleva consigo (también presente en *Vinyl).*

El Cop le da a Victor el mismo trato violento que Alex recibe en la novela, pero en él confluyen tanto la policía como el más amable director de la prisión (que es quien le presenta al prisionero el formulario a firmar) como el capellán (cuando se ofrece a rezar por Victor). «Despierta», dicen tanto el Cop como el agente de la novela; pero adquiere la personalidad del director de la prisión cuando lo amenaza con una vida entera en la cárcel a menos que firme el permiso para recibir tratamiento: «No puedes ser bueno, eres malo; pero nosotros podemos hacerte bueno». «Lo que sea», contesta un indigno Victor que imita la indignidad de Alex (recordemos que es un personaje que no duda en delatar, mentir o aliarse con sus verdugos por pequeñas contraprestaciones). El Cop, como el director en *LNM* II.3, afirma no estar de acuerdo con el tratamiento que le espera a Victor porque anula el libre albedrío. «Es un problema ético. La gente quiere ser capaz de escoger».

La postura de Victor, tumbado en la silla con la cabeza caída hacia atrás, refleja simétricamente la de Pub, aunque en un nivel inferior de la pantalla. Ambas posturas imitan la fotografía del sueño de *Fireworks* (Kenneth Anger, 1947) en la que un marinero lleva en brazos al semidesnudo y maltratado protagonista, en una nueva referencia intertextual homoerótica y sadomasoquista. En los últimos minutos de la bobina la voz de Tavel anuncia espaciadamente los nombres de personajes y actores.

La segunda bobina mantiene la continuidad con respecto a la primera. Después de unos pocos segundos la cámara reencuadra ligeramente el escenario en lo que podríamos considerar un cambio de plano de no ser por la

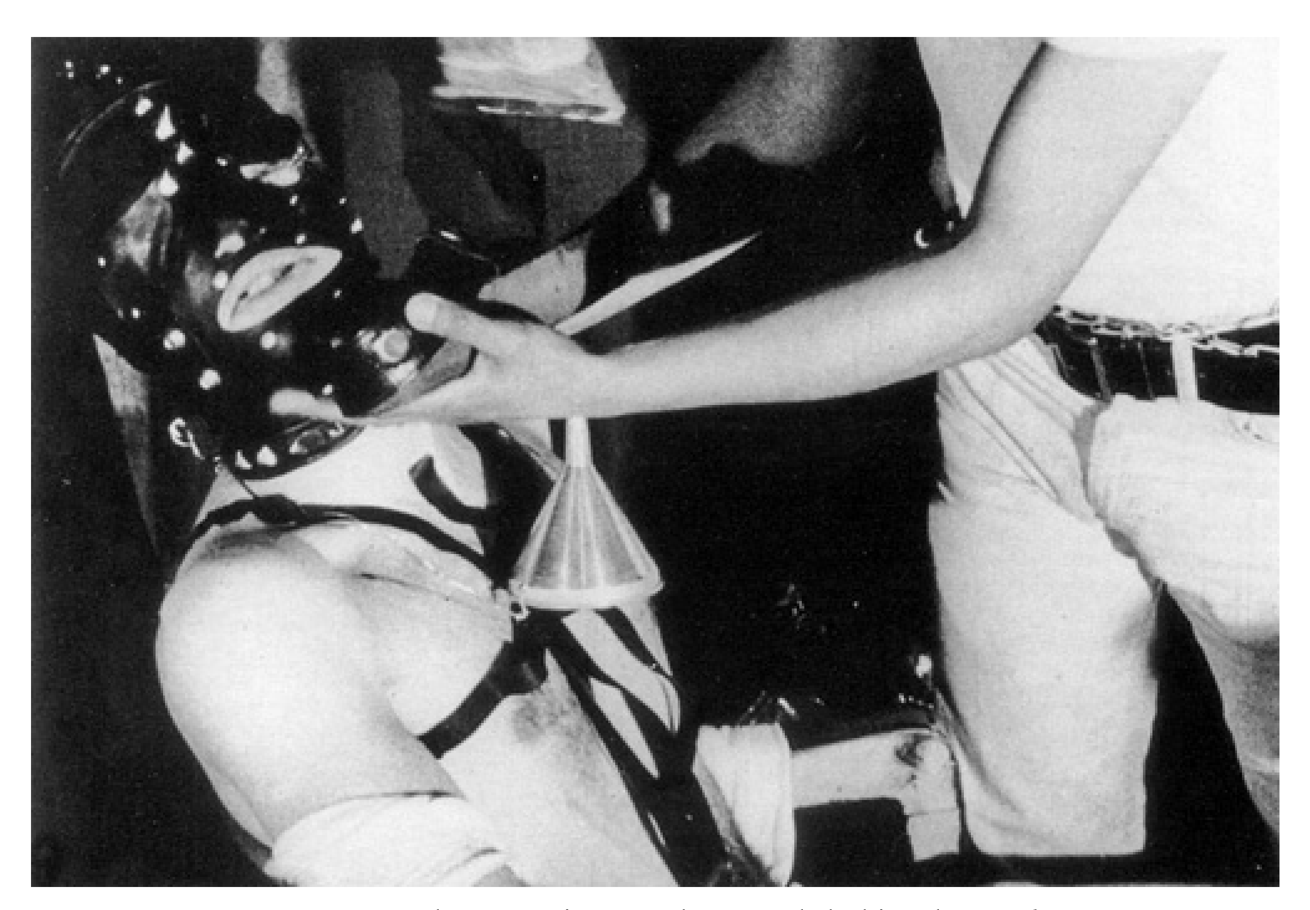
brevedad y la similitud de las imágenes. Falsas tomas similares (¿accidentales?) se repiten en *The Life of Juanita Castro, Restaurant, Beauty #2, Poor Little Rich Girl* y *Lupe*.

El Doctor, síntesis de los doctores Brodsky y Branson de la novela, no copia sin embargo la amabilidad de estos para con Alex, y trata a Victor con la misma violencia con la que acaba de tratar a Latreille. La asunción de la actitud violenta de su víctima se simboliza en la cadena de Victor que ahora el Doctor utiliza de cinto. La segunda bobina comienza con la fingida proyección de películas violentas que obligarán a Victor a sentir náuseas ante todo tipo de violencia *(LNM* II.4-6). El Doctor fuerza a Victor a describir las imaginarias películas. En una, un anciano es atacado *(LNM* I.1). En otra, la violencia es sexual *(LNM* I.4). El Doctor, después de encender un cigarrillo con la vela, vierte cera caliente sobre Victor. Saca una máscara de cuero del bolso y sale de campo para situarse detrás de la víctima. La colocación de la máscara sobre la cara de Victor y las subsiguientes torturas se mantienen en el límite del encuadre, más intuidas que percibidas.

Tras un largo silencio, solo interrumpido por los gritos de los torturados, Victor describe una nueva película en la que una vieja mujer es atacada *(LNM* I.6). Tavel recurre a estas sinopsis argumentales para incluir escenas adicionales de la novela en su adaptación: son escenas sacadas de las películas que Alex ve pero al mismo tiempo reflejan los actos violentos de él y sus amigos. Los comentarios de Victor sobre el realismo de las imágenes remiten a la afirmación de Alex: «Es curioso cómo los colores del mundo real solo parecen realmente reales cuando los videas en una pantalla» *(LNM* II.4). También nos ayudan a entender su «curación»: «No entiendo. Solía hacer todo esto para sentirme bien, libre. Pero ahora, es diferente; estar sentado aquí y ver todo esto me hace sentir náuseas» (sacado de un diálogo similar en *LNM* II.5). Ante el comentario del Doctor de que ahora sus reacciones son «normales» y de que está «curado», Victor replica que cómo puede uno estar «curado» cuando no deja de sentirse mal.

El Doctor obliga a Victor a describir una película más: ahora estamos en la Roma de los gladiadores, en la que niños y vírgenes son empujados hacia las llamas de un incendio. (En la obra de Burgess el salto histórico se limita a películas de tortura de la Segunda Guerra Mundial). A partir de ahora, y

durante los veinte minutos que restan de película, sonarán diversas canciones. Irónicamente, el Alex de Burgess critica varias veces las canciones pop que escucha o que alguien tararea, decantándose por la música clásica.



Tortura y sadomasoquismo en la segunda bobina de *Vinyl*.

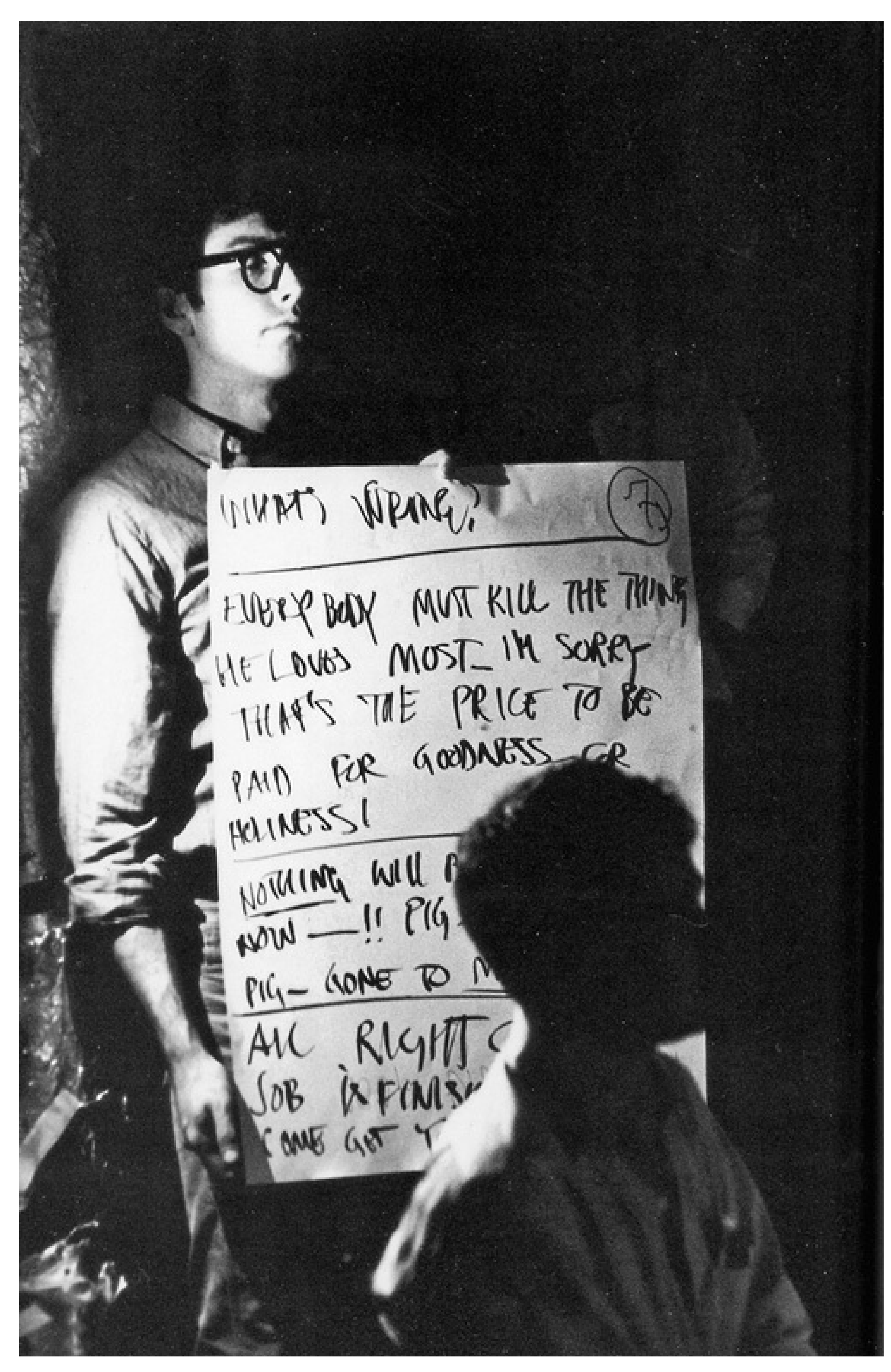
Con la ayuda del Cop, el Doctor, todavía fuera de campo, empuja la silla de Victor («como una silla de dentista» en *LNM* II.4) hacia el centro del escenario, de manera que por fin su cara enmascarada entra en cuadro. El Doctor permite que Victor le pegue para comprobar los efectos del tratamiento; Victor estira el puño en un intento de golpearlo, pero el brazo se le paraliza *(LNM* II.4-5). Quizá para compensar los largos minutos en los que lo más importante de la acción (la colocación de la máscara y la tortura de Victor) sucedía fuera de campo, a quince minutos del final Warhol inserta un atípico corte para pasar, sin solución de continuidad y desde el mismo punto de vista, a un plano medio de Victor que nos permite apreciar mejor la máscara y los demás elementos de tortura. Pero este acercamiento revelador

resulta engañoso porque cuando Victor se levante, después de quitarle la máscara, la cámara continuará impertérrita en su posición, mostrando solo fragmentos de los cuerpos.

El Doctor sujeta a Victor con violencia y Latreille aprovecha para vengarse y golpearlo. Esta escena es la única adaptación de la tercera parte de la novela: en *LNM* III.2 la primera víctima de Alex, el viejo lector al que le rompen los libros, reconoce al indefenso narrador y, con la ayuda de sus acompañantes, le dan una paliza.

Sobre esta escena, y a ocho minutos del final, Tavel introduce créditos orales por tercera vez: se cita a los técnicos (Billy Linich en la iluminación, Buddy Wirtschafter a la cámara), al guionista (Tavel) y al director (Warhol).

A seis minutos del final un lento *zoom* de retroceso imita el del inicio de la película hasta recuperar el plano de conjunto: a la derecha sigue Sedgwick sentada en el baúl, quizá inconsciente de que en los últimos minutos no entraba en cuadro; en el centro el Doctor baila con Victor (al son de «Tired of Waiting for You» de The Kinks); el resto de personajes se mantiene al fondo. Durante el baile Victor no es ya el personaje libre de la primera bobina que bailaba lleno de energía, sino una persona sometida al abrazo y al deseo erótico del Doctor: el baile adquiere una sensualidad real cuando el Doctor se aprieta contra Victor y lo besa en el cuello. Pero es un deseo de dominio sádico: Victor se deja manipular, el Doctor lo agarra por los orificios nasales como si de un caballo se tratase (imitando una escena de *LNM* II.7 en la que Alex es «presentado en sociedad», incapaz de defenderse de los abusos), lo obliga a fumar un cigarrillo o lo hace arrodillarse mientras Latreille lo agarra por el cuello. Sedgwick se levanta y baila con Potin. Entre las veladuras finales el Doctor pretende cortarle el pelo a un arrodillado y anulado Victor que, ahora no ya como personaje sino como un Gerard Malanga consciente de que la ficción se vuelve realidad, se aparta violentamente saliendo de campo por la parte inferior de la pantalla.



Vinyl fuera de campo: cartel con los diálogos de los actores, que se convierten en recitado.
Foto de Billy Name.

La «ultraviolencia» de Burgess se transforma en Warhol en vodevil sadomasoquista. La primera víctima de Victor será torturada tanto por Scum como por las autoridades (el Doctor que «curará» a Victor), siendo el argumento un mero pretexto para un continuo juego de violencia y dominio. De hecho, el Doctor acabará suplantando a Victor (significativamente, utilizará su cadena como cinto): la película, como la novela, es una crítica y una denuncia de la violencia del sistema. La actuación brechtiana enfatiza la falsedad de las escenas e incluso la aligerada narración (con respecto a la novela) se ve interrumpida por largos períodos antinarrativos, como durante el baile de la primera bobina. El ilusionismo narrativo se resiente cuando Victor llama «libros» a las revistas *Playboy* o cuando se «desmaya» exageradamente después del enfrentamiento con Scum.

El título ya nos avisa de la artificiosidad de la obra: el artificial vinilo como sucedáneo del cuero. Pero si la violencia ejercida sobre Malanga en primer plano tiene mucho de fingida, no podemos menos de fijarnos en la auténtica sesión de sadomasoquismo que tiene lugar al fondo, con Latreille sometido placenteramente a la violencia de Carillo y Potin. Esta vena sadomasoquista corre por el cine de Warhol-Tavel desde *Screen Test No. 2* y alcanza aquí su mayor expresión. En *Horse* Carillo y Latreille invertían los papeles de torturador y víctima.

No solo la dicción resulta teatral, sino también la unidad de tiempo y espacio. El resultado, en un picado que confunde la perspectiva, es un espacio reducido, oscuro, claustrofóbico y denso por el que se pelean los actores, que se apelotonan en el encuadre ansiosos por no salirse de cuadro y por ocupar el centro de la escena, sobre todo en los minutos finales. El campo y el fuera de campo no entran en colisión por medio del diálogo, como sucedía en *Harlot,* sino por esa tensión del encuadre que coarta la libertad de movimientos de los actores en el abigarrado escenario: el borde superior corta las cabezas de los personajes del fondo; del Doctor solo vemos la cabeza en los primeros minutos, sin posibilidad de definir su verdadera situación; la posición sedente de Victor mientras levanta las pesas no es apreciable hasta que la podamos contrastar con su posición erguida; en la misma escena nos resultan incompresibles los golpes que oímos y el movimiento pendular de la cabeza del protagonista hasta que, gracias al *zoom,* vemos las pesas que levanta con

ambos brazos; Victor se dirige al fuera de campo en su primer discurso, prescindiendo de sus interlocutores reales y sugiriendo la presencia de las chuletas que sostienen los técnicos.

El barroquismo y el «exceso visual»[66] de *Vinyl* contrastan con el clasicismo del cine anterior de Warhol y preludia las panorámicas y *zooms* arbitrarios de las películas posteriores. Aunque debamos los diálogos a Tavel, es Warhol el autor de la estética cinematográfica y de la impronta brechtiana: ante los insistentes intentos de Tavel de que los actores ensayaran los diálogos, el director respondía con continuas interrupciones de los ensayos para conseguir en el rodaje una actuación antinaturalista y artificial. A pesar del guionista.

---

62 La misma *Scorpio Rising,* retrato de un grupo de moteros y de su relación casi afectuosa con las motos, había influido en la bobina de *Couch* en la que Billy Name, tras unas gafas oscuras, cuida su moto aparcada delante del sofá del título, indiferente a los movimientos sensuales de una desnuda Naomi Levine. J. J. Murphy asocia la imagen de Bookwalter en *Blow Job* con los moteros de la película de Anger.

63 Gretchen Berg, «Nothing to Lose. An Interview with Andy Warhol», en O'Pray, *op. cit.*

64 El actor McDermott es protagonista de un *Screen Test* (ST208) y reaparecerá como criado de Ed Hood en *My Hustler*.

65 Ondine (Robert Olivo) es el actor que más veces aparece en las películas de Warhol. Actuó en *Three, Couch, Afternoon, Restaurant, Chelsea Girls, The Loves of Ondine, Since, Imitation of Christ,* en numerosas bobinas de **** y en dos *Screen Tests* (ST 248-249, 1966), además de ser el protagonista de la novela *a*. Su seudónimo procede de la protagonista de una obra de teatro de Jean Giraudoux, *Ondine* (1939). Podemos verlo también en *The Telephone Book* (Nelson Lyon, 1971) y *Cleopatra* (Auder).

66 Paul Arthur, «Flesh of Absence. Resighting the Warhol Catechism», en O'Pray, *op. cit.*

1965. Kitchen

Ficha técnica: B/N, sonora, 24 fps, 67 minutos. *Intérpretes:* Edie Sedgwick, Roger Trudeau, Donald Lyons, Elektrah, René Ricard, David McCabe, Ronald Tavel, Andy Warhol, Gerard Malanga, Buddy Wirtschafter.

Kitchen se rodó en mayo de 1965 en la cocina *(kitchen)* de Bud Wirtschafter, responsable del sonido y de la cámara. El guion de Ronald Tavel es el más elaborado, dramáticamente hablando, de cuantos el dramaturgo escribió para Warhol. La película, que como *Soap Opera* es un ensayo metagenérico sobre el melodrama, nació del deseo del cineasta de potenciar la carrera de Edie Sedgwick como «superestrella» de la Factory; y escogió una cocina como localización porque quería algo «blanco y limpio y plástico», en contraste con la amenazadora oscuridad de *Vinyl*. Warhol se interesó de inmediato por el texto de Tavel y, por primera vez, quiso ensayar las escenas; pero la falta de voluntad de Sedgwick para memorizar los diálogos lo obligó a retomar las viejas técnicas de apuntamiento, distribuyendo ostensiblemente copias del guion por la habitación y a la vez permitiendo un alto grado de improvisación. *Kitchen* se estrenó el 3 de marzo de 1966 en la Film-Makers' Cinémathèque de Nueva York y fue restaurada en 1996.

La cámara mantiene un picado de la cocina a lo largo de las dos bobinas de película. A la izquierda del habitáculo hay una nevera blanca con objetos encima. Tras ella, una puerta no visible por la que entran los personajes; y detrás, otro mueble y una puerta de dos hojas. En la pared del fondo está el fregadero y sobre él hay estanterías con objetos. En la pared derecha hay una ventana escorzada y, más cerca de la cámara, la cocina, sobre la que vemos una batidora y un cartón de lavavajillas «Trend». En el centro del escenario una pequeña mesa está llena de accesorios. La escena está iluminada por dos focos diagonales opuestos.

Durante los 33 minutos de duración de la primera bobina un pelo flota en el

centro de la pantalla. Esta pequeña errata procede del original, posiblemente de un cabello sobre el objetivo de la cámara. Comienza la película con una brevísima toma falsa, un plano oscuro que J. J. Murphy identifica como un «plano desenfocado de una mano que intenta tapar la lente»[67]. A continuación vemos el escenario vacío. La voz de Sedgwick, oculta tras la nevera, anuncia título, actores del primer rollo (Sedgwick y Trudeau), «ayuda especial» de Buddy Wirtschafter, guion de Tavel y dirección de Warhol. Pero antes de todo eso anuncia, significativamente, el número de bobina: «Bobina uno de *Kitchen* de Andy Warhol»; de esta manera se destacan la individualidad y materialidad de cada carrete y se recuerda su función como unidad articulatoria a la que tienen que someterse guion e interpretación.

La actriz continúa describiendo el atrezo, desde la cocina como habitáculo hasta libros y lápices que hay sobre la mesa. El mobiliario y los objetos, reales y de uso cotidiano, se convierten en «atrezo» tan pronto como son nombrados e inventariados. «El escenario es una cocina blanca y limpia». Sedgwick indica también los lugares en los que se encuentran ocultas copias del guion: entre las páginas de un libro o en un falso calendario que actores y actrices deben fingir que consultan cuando no recuerdan sus líneas. En medio de la presentación la actriz estornuda por primera vez, cosa que hará frecuentemente, sola o acompañada, incluso después de «muerta», lo que le da una pincelada absurda y ridícula a la representación.



Mickey besa la pierna de Jo en la primera bobina de *Kitchen*. Nótese el pelo que flota sobre el brazo de la actriz.

Jo (Edie Sedgwick) entra inmediatamente en campo, desde detrás de la nevera, vestida con un suéter a rayas, bragas negras, medias y zapatos de tacón. Busboy (René Ricard)[68], el «criado» o «mozo», vestido de blanco, entra por el mismo lugar y se pone a recoger y lavar la loza. Un fotógrafo (David McCabe)[69] entra por la izquierda, cruza por delante de la cámara, le saca una foto a Jo y vuelve a salir por donde entró. Podemos interpretar su presencia desde un enfoque realista, aunque absurdo, entendiéndolo como *paparazzo* que entra en el domicilio de Jo para robar una foto (y así mantenemos la credibilidad de la ficción); o desde un enfoque brechtiano, aceptándolo como fotógrafo de rodaje que se entromete en la ficción, al igual que el micrófono y el foco se inmiscuían en el mundo diegético de *Horse*.

Mickey (Roger Trudeau, que repetirá actuación en *Space)* entra por detrás de la nevera, con el pecho desnudo y pantalones blancos. Besa a Jo en el

cuello, momento que aprovecha el fotógrafo para entrar y sacarles una foto. Ambos estornudan. Mickey bebe cerveza y, tras más de siete minutos de película, comienza un diálogo con frases repetidas. Sus primeras palabras son «Cubo de la basura», ante la incomprensión de Jo. Él critica que la gente tire cosas de valor y le pide a Jo que recoja la ropa que alguien tiró a la basura. Ella, después de replicarle que revolviendo en la basura es como lo encontró a él, pone la ropa sobre la mesa y finalmente la devuelve al cubo. Él grita al ver cómo su ropa retorna a la basura y se arrodilla y pone la cabeza en el regazo de Jo en busca de consuelo, momento que el fotógrafo inmortaliza.

Mickey confiesa que esa tarde tuvo relaciones sexuales con Joe en una ducha. Las preguntas y las respuestas se repiten redundantemente, en el estilo dialógico de *Horse* y *Vinyl*. El fotógrafo entra y se sitúa al fondo. Jo continúa maquillándose con naturalidad mientras Mickey sigue contando su aventura. Ella lo hace callar, él se enfada e intenta estrangularla. Adoptando el papel de hijo, Mickey le pide perdón de rodillas a su «madre». En los silencios unos susurros apuntan los diálogos olvidados, y un rectángulo de papel (nuevo pie para el diálogo) asoma por el lado derecho.



Jo, Mickey y el mozo en *Kitchen*.

Jo eleva la voz bruscamente y cambia de entonación: se acusa de haberle fallado a Mickey como esposa y como madre. Pero tras un nuevo desacuerdo, Jo pone a Mickey sobre sus piernas y lo azota como a un niño, entre estornudos, hasta que reconozca que «una madre es la mejor amiga de un niño». Él, en el papel de infante, chupándose el dedo, se sienta obediente a la mesa para leer un poema bajo la aprobación de la madre/esposa. A ella le aprietan los zapatos y Mickey sugiere mojarlos en agua caliente para que estiren.

Mickey recita un monólogo sobre cómo al usar ropa de segunda mano se puede adquirir la personalidad del antiguo dueño. Jo pone la batidora en marcha para ahogar la voz de Mickey que, ahora con gafas oscuras, repite las mismas frases por encima del ruido. (Esta intromisión de un ruido diegético que interrumpe el diálogo será retomada por Buñuel en *Le Charme discret de la bourgeoisie [El discreto encanto de la burguesía,* 1972]).

Al ruido de la batidora, que ocupará los últimos siete minutos de la bobina, se une el de la loza que manipula el mozo. Mickey se quita las gafas y el fotógrafo, cada vez más integrado en el mundo de la ficción, bebe de una botella que está encima de la mesa. Jo mira hacia la cámara y se ríe; rocía con un aerosol el pecho desnudo de Mickey y ambos estornudan.

La segunda bobina comienza como casi terminaba la primera, con la espalda del fotógrafo oscureciendo la pantalla hasta que, al avanzar hacia el fondo, se sitúa bajo la luz de los focos, entrando así definitivamente en el mundo diegético. Estos falsos fundidos a y desde negro parecen un torpe intento de ocultar el empalme y mantener la continuidad entre los rollos, al estilo de *The Rope (La soga,* Alfred Hitchcock, 1948). El fotógrafo se gira y, enfrentándose al objetivo rival de la cámara de cine, le saca una foto (a la cámara pero también a nosotros que, como público, nos encontramos tras ella), reconociendo su presencia y registrando una cuarta pared que el público, situado en el lugar de la cámara, no tiene posibilidad de ver.

Pero este intento de continuidad formal no recibe el apoyo inmediato de una continuidad dramática. De hecho, durante los tres primeros minutos, los personajes recuperan su identidad como personas y Ricard, Trudeau, Sedgwick, McCabe (el único que mantiene su papel de fotógrafo, pues esa es su dedicación real) y el guionista, que entra en escena, dialogan entre sí y con las personas fuera de campo y preparan, guion en mano y ajenos a la cámara, los papeles que han de interpretar. Son tres minutos preparatorios documentales en los que la ficción se deja de lado. Tavel, de camisa negra, se oculta tras la nevera y Jo se coloca en el taburete. Una voz les pide que esperen; Sedgwick mira a cámara; todo el mundo está colocado en su posición, expectantes, preparados para el inicio de la acción. Se hace un silencio, el mozo enciende la batidora y es en ese momento cuando Mickey comienza a hablar enfáticamente, continuando tardíamente su monólogo sobre ropas y personalidades con el que terminaba la primera bobina. El fotógrafo repite su entrada tapando la cámara en un último intento de mantener la continuidad. Medio minuto después cesa el ruido del electrodoméstico para dar paso a los créditos.

Una voz fuera de campo (la de Lyons, según Scherman) numera la bobina y repite título y reparto, añadiendo los nombres de «Donald Lyons como Joe,

Elektrah como Mickie, Albert Ricard como mozo, David McCabe como fotógrafo». Menciona a Gerard Malanga como ayudante técnico y recita una vez más el atrezo («nevera, pastel relleno, batidora, tazas, platos, café soluble... diferentes artículos de la bobina uno»). Termina con unas «indicaciones especiales»: el papel de Joe debe interpretarse con gran amaneramiento y afectación *(high camp),* el de Mickie será el de una rubia tonta, y Jo y Mickey deben continuar con los personajes de la bobina anterior, es decir, muy volubles de un momento al siguiente. La homofonía de los nombres (Jo y Joe, Mickey y Mickie), principalmente en una obra con créditos orales y no escritos, acrecienta la confusión sexual en la que los roles y la sexualidad se subvierten y cuestionan, continuando el camino trazado por *Screen Test No. 2, Harlot* y *The Life of Juanita Castro*.



Las dos parejas de nombres homófonos, el fotógrafo y el mozo, al fondo, en la segunda bobina de *Kitchen*.

Tras los créditos el mozo enciende de nuevo la batidora. Jo, que echa pestes contra el ruido, se levanta para apagarla. Mickie y Joe, que vienen de

visita, entran por detrás de la nevera, él llevando un colchón y diciendo «Los buenos amigos deberían acostarse juntos». Mickie, de negro y mascando chicle ostensiblemente, se sienta a la derecha de la mesa y come. Siguiendo unas instrucciones murmuradas, Jo se levanta y, pasando por delante de la cámara, le toca el bajo vientre a Joe, que se sienta en la silla de espaldas a nosotros. Ante la oferta de Jo, Joe explica que le gusta el café «caliente, dulce y negro, como mis hombres». Joe comenta su última conquista, un «fabuloso mexicano», ante la incredulidad de Jo. Él comenta que ahí residen todos sus problemas, en que nadie lo cree.

Jo pone la mesa pero vierte el café, obligando a todo el mundo a levantarse para no mancharse. Ante tal despliegue de acción entra el fotógrafo. El mozo limpia el suelo y todos regresan a su sitio para comer el pastel. Jo juega con la oreja de Joe y luego, mencionando la relación sexual de Joe con Mickey en la ducha (y contradiciendo la naturalidad de su reacción en la primera bobina), comienza a llorar, quejosa. Mickey la abraza, dirigiéndose a ella como «madre», y le pide perdón. Jo se abalanza sobre Joe y lo tira al suelo. El siempre solícito mozo levanta la silla y a Joe, que ahora se sienta de perfil. El comentario de Mickey («Joe, ¿quieres comer mi salchicha?», mirando a Joe pero apoyando el brazo en el hombro de Jo, dificultando la discriminación nominal) provoca la indignación de Jo.

Mickie comienza, excitada y gesticulante, un reaccionario monólogo en el que contrapone su estilo de vida («gente respetable que va al trabajo todos los días») con el de Jo («no me extraña que violen a gente como tú»). Jo, en respuesta, pide que alguien encienda la batidora para no tener que seguir escuchando. Joe se pregunta si Mickie no se habrá «equivocado de plató». Mickey, como en la primera bobina, come continuamente. Joe se levanta por detrás de Jo, tumba a Mickey sobre la cocina, se acuesta encima de él, le declara su amor («Te quiero, Mickey») y pretende besarlo, ante los gritos de Mickie, que intenta reafirmar su nombre a la vez que su sexo: «YO soy Mickie». Joe verbaliza la confusión de nombres: «¿Por qué todo el mundo se llama igual? ¿Cómo va a saber uno con quién tiene que acostarse?». Jo calienta un tenedor en el quemador de la cocina y, una vez caliente, lo pone sobre el brazo de Mickey, que la aparta bruscamente, la tumba sobre la mesa y la estrangula, consumando el intento abortado de la bobina uno, sin que ella

ofrezca excesiva resistencia. El fotógrafo inmortaliza el «matricidio», como le llama Joe. Mickie gesticula nerviosa ante el asesinato.

Entre continuos y no disimilados susurros (que intentan transmitir las instrucciones para la acción) Joe se acerca a Jo para besarla. Ella se hace la muerta, pero un nuevo estornudo la devuelve a la vida. Joe se limpia las salpicaduras de saliva del rostro. El guion de Tavel termina aquí, con los personajes velando el cadáver de Jo. Pero estamos a seis minutos del final y la ficción se transforma en realidad cuando Jo abandona su papel y se levanta quejándose de la quemadura que sufrió en la mano. Todos acuden a ella hablando a la vez; uno busca hielo, otro apósitos, Tavel reaparece desde detrás de la nevera con bebidas y el guion en la mano y todos se mueven por el escenario, hablando y riendo.

A estas alturas, finalizada la dramaturgia con la «muerte» de Jo, los personajes recuperan su identidad personal y los técnicos entran en el mundo de la ficción: lo que tenemos son las reacciones «reales» del equipo ante la quemadura real (no simulada) de Sedgwick (no de Jo). Pero con Warhol nunca se sabe: quizá sea la ficción la que triunfe sobre la realidad y sea el equipo técnico el que se adentra, diegetizado, en la narración. Incluso el gran demiurgo Warhol, con camiseta a rayas (que lo identifica con su álter ego Sedgwick), entra en campo para inspeccionar la herida de la actriz; al igual que Malanga, que, tras pasar por la nevera para coger una botella, se sitúa al fondo. La gente entra y sale, todos se mueven ignorando a la cámara y los límites que esta pone al escenario, disfrutando de bebidas y pinchos como merecido bufé después del rodaje. Al final solo quedan en escena Ricard, Elektrah, Sedgwick y Tavel. Sedgwick se dispone a salir por la izquierda pero regresa a campo antes del corte final. Tavel se acerca a la cámara, dispuesto a salir de campo, y en ese momento las marcas circulares finales amputan su imagen.

La cocina como espacio doméstico (lejos del «plató» o del «escenario» de la Factory) reaparece en la primera bobina de *The Chelsea Girls* («Nico in Kitchen»), en la escena con Ingrid Superstar al principio de la segunda bobina de *Bike Boy* y en *John and Ivy*. Sin embargo el espacio domesticado de esta pequeña «cocina limpia y blanca» no deja de resultar claustrofóbico, aunque en bastante menor medida que el cuadro de *Vinyl*. En *Kitchen* las paredes

físicas de la habitación colaboran con el picado en la reducción del espacio vital. Con todo, los personajes entran y salen libremente, creando una sensación de libertad espacial que no había en el infranqueable cuadro de *Vinyl,* por mucho que en esta película el escenario careciese de paredes físicas.

Este espacio doméstico se convierte en público y social gracias a la presencia del fotógrafo (comentario irónico sobre los *paparazzi)* que se mete sin miramientos en la vida íntima de la pareja protagonista. Si su papel es visibilizar lo que está oculto (el mundo privado), él mismo resulta invisible, siendo completamente ignorado por Jo por más que coloque la cámara a unos centímetros de su cara. Solo en los minutos «documentales» finales alguien se dirige a él interesándose por las fotos, reconociendo su presencia como persona. Según Richard Dyer[70], es el diálogo el que «desnormaliza» el mundo doméstico (típicamente heterosexual), «minando la heterosexualidad». A este proceso contribuye con gran fuerza la confusión de nombres, que conlleva una confusión de sexos y por tanto de roles. «Uno no tiene relaciones sexuales con un nombre», afirma Jo; pero sí las tiene con los roles impuestos por la sociedad, roles que aquí se subvierten de una manera más explícita que la que veíamos en *Juanita Castro*. Yendo más allá de los roles sexuales, Mickey usurpa el papel de hijo, confundiendo aún más la naturaleza de las relaciones entre los personajes. Por dos veces Jo pregunta a Mickie: «¿Cuál decías que era tu nombre?», pero en realidad le está preguntando: cuál es tu sexualidad, cuál es tu rol en este cuarteto que estamos formando.

Si los estornudos humanizan a Jo, la escena en la que ejercita las piernas la convierte en muñeca mecánica, a imitación de las muñecas o la lavandera de *Le Ballet mécanique*. Esta «cosificación» légeriana, que a veces se confunde con una humanización de los objetos, se reproduce en los créditos de *Kitchen:* las voces mencionan título, reparto y técnicos para a continuación recitar una larga lista de elementos de atrezo que el público bien puede ver en la pantalla. Situando objetos y personas al mismo nivel, desjerarquizados, los primeros se cosifican mientras los segundos se humanizan. La mesa central o la batidora adquieren así un papel tan importante como los de, por ejemplo, el mozo o el fotógrafo. Nada/nadie es más importante que otra cosa; incluso el mozo, mudo durante toda la película, se hace indispensable, siempre presente, siempre

solícito, excelente «amo de casa» que rompe con el tradicional rol femenino del puesto.

En este ridículo melodrama doméstico el matrimonio de Jo y Mickey, quien a mayores adquiere el papel de hijo, termina con un irónico asesinato, reflejo de una ácida y cínica visión del hogar tradicional. A partir de la muerte de Jo, Sedgwick reaparece, y la película entra en el terreno documental. Si el azar y la improvisación forman parte de la actuación en el cine de Warhol, la quemadura accidental de Sedgwick cambia radicalmente el rumbo de la película, convierte la narración en documento, el guion en aleatoriedad. El final es brusquísimo: la bobina termina en medio de una frenética actividad humana, con todo el mundo entrando y saliendo de campo, ajenos a la cámara.

Abundan las referencias a la propia construcción cinematográfica. Ante un comentario de Mickey, Jo le dice a Joe que «Lo vi en otra película». La misma frase será retomada por Joe para criticar a Mickie: «Debe de estar en otra película». Joe se justifica ante Jo afirmando: «Me gusta representar mi papel», ante lo que ella responde, con voz llorosa: «No acabo de entender cuál es mi papel en esta película». Mickey invita a Joe a acompañarlos a la playa al día siguiente y Joe responde con una pregunta: «¿Cuáles son las perspectivas sexuales?». Cuando Jo responde: «Los buenos amigos deben acostarse juntos», Mickey le pide que deje de robar sus líneas: efectivamente, esa frase había sido dicha por Joe al principio de la bobina, y poco después la repetirá Mickie. Estos intercambios, aunque presentes en el guion, dificultan la discriminación entre actuación y realidad, entre ficción y documental.

La actuación es siempre artificial, con frases repetidas una y otra vez, con largos silencios entre ellas, con repentinos cambios de tono no justificados por la acción. Los imprevistos lloros y gritos de Jo no impiden que un segundo después la actriz le sonría a alguien fuera de campo. El aviso, durante los créditos, de que existen copias del guion distribuidas por el escenario no deja de ser un elemento dramático más. *Kitchen* es una obra, según Warhol, «ilógica, sin motivación ni personaje, y completamente ridícula. Como la vida misma». Normal Mailer va más allá del ridículo y del humor para dejarse apresar por el «horror» de la película:

> Sospecho que dentro de cien años la gente verá *Kitchen* y dirá: «Sí,

así es como era a finales de los cincuenta y principios de los sesenta en los Estados Unidos. Por eso hicieron la guerra en Vietnam. Por eso los ríos se contaminaron. Por eso hubo un exceso tipológico. Por eso vino el horror. Por eso la plaga se puso en marcha». *Kitchen* lo demuestra mejor que cualquier otra obra de la época[71].

---

67 Murphy, *op. cit.,* pág. 78.

68 Albert René Ricard, poeta, pintor y crítico, aparece en *Chelsea Girls,* en *The Andy Warhol Story,* en varias bobinas de **** *(Tiger Hop, Ultra)* y en un *Screen Test* (ST276) perdido. También actuó en *Queen of Night Gotta Box of Light* (Levine), *An Early Clue to the New Direction* (Meyer y Victor Hack), *Hall of Mirrors* (Warren Sobert, 1966), *Joan of Arc* (Piero Heliczer, 1967), *B.O.N.Y.* (Gregg Barrios, 1967), *Pre-Raphaelite Dream* (Malanga), *Red Italy* (Eric Mitchell, 1979), *Underground USA* y *After The Fall* (Michele Civetta, 1998).

69 El fotógrafo inglés David McCabe publicó en 2003 el libro de fotos *A Year in the Life of Andy Warhol,* con textos de David Dalton. Suya es una conocida foto de Warhol y Sedgwick con los brazos en alto ante el Empire State Building.

70 Richard Dyer, *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film,* Londres, Routledge, 1990, pág. 158.

71 Mailer citado en Jean Stein, *Edie: An American Biography,* Nueva York, Knopf, 1982, pág. 234.

1965. Beauty #2

Ficha técnica: B/N, sonora, 24 fps, 67 minutos. *Intérpretes:* Edie Sedgwick, Gino Piserchio y el dóberman «Horse». *Voz:* Chuck Wein.

Sedgwick había aparecido por primera vez en una película de Warhol en *Horse* y la habíamos visto como comparsa, en un papel mudo, en *Vinyl*. En *Kitchen* la actriz se convierte en protagonista de una ficción escrita por Tavel. Warhol había encontrado a un nuevo guionista en Chuck Wein[72], amigo de Sedgwick, que repite la técnica de Tavel de, desde un cómodo fuera de campo, incitar al personaje en campo para provocar reacciones. Pero las películas de ambos no pueden ser más diferentes. Por un lado Tavel es un creador de ficciones, por mucho que aproveche rasgos reales de sus personajes, mientras que Wein se decanta más por la exploración de la vida real de Sedgwick, por mucho que parta de premisas ficticias. La «autoría» de Tavel es más patente: sus intervenciones tienen más de interrogatorio que de diálogo; las de Wein son más etéreas y fácilmente confundibles con conversaciones. Por otro lado la crueldad de Wein hacia Sedgwick, aparentemente más inocua que la de Tavel hacia Fagan o Montez en sus respectivos *Screen Tests,* llega a ser más dolorosa al explotar aspectos íntimos de la personalidad de la actriz que solo él conoce.

Si atendemos a los créditos orales de *Beauty #2* («Belleza/Bello núm. 2»), el título parece aludir al personaje de Gino Piserchio, quizá reservando el puesto número uno para la propia Sedgwick. Efectivamente, las primeras palabras son: «Esta no es otra cara bonita, sino Belleza núm. 2, Gino Piserchio. Como primer ángulo del triángulo, Edie Sedgwick. Fuera de campo, Chuck Wein». El triángulo se cuadricula con la presencia del perro «Horse»: en un momento dado Edie pregunta, después de afirmar que el perro es precioso y dirigiéndose a él: «¿Quién dijo “Belleza núm. 2”?», ante lo que Gino sale a la defensiva: «¿Qué dices de mí?». Edie contesta: «No sé cuál de

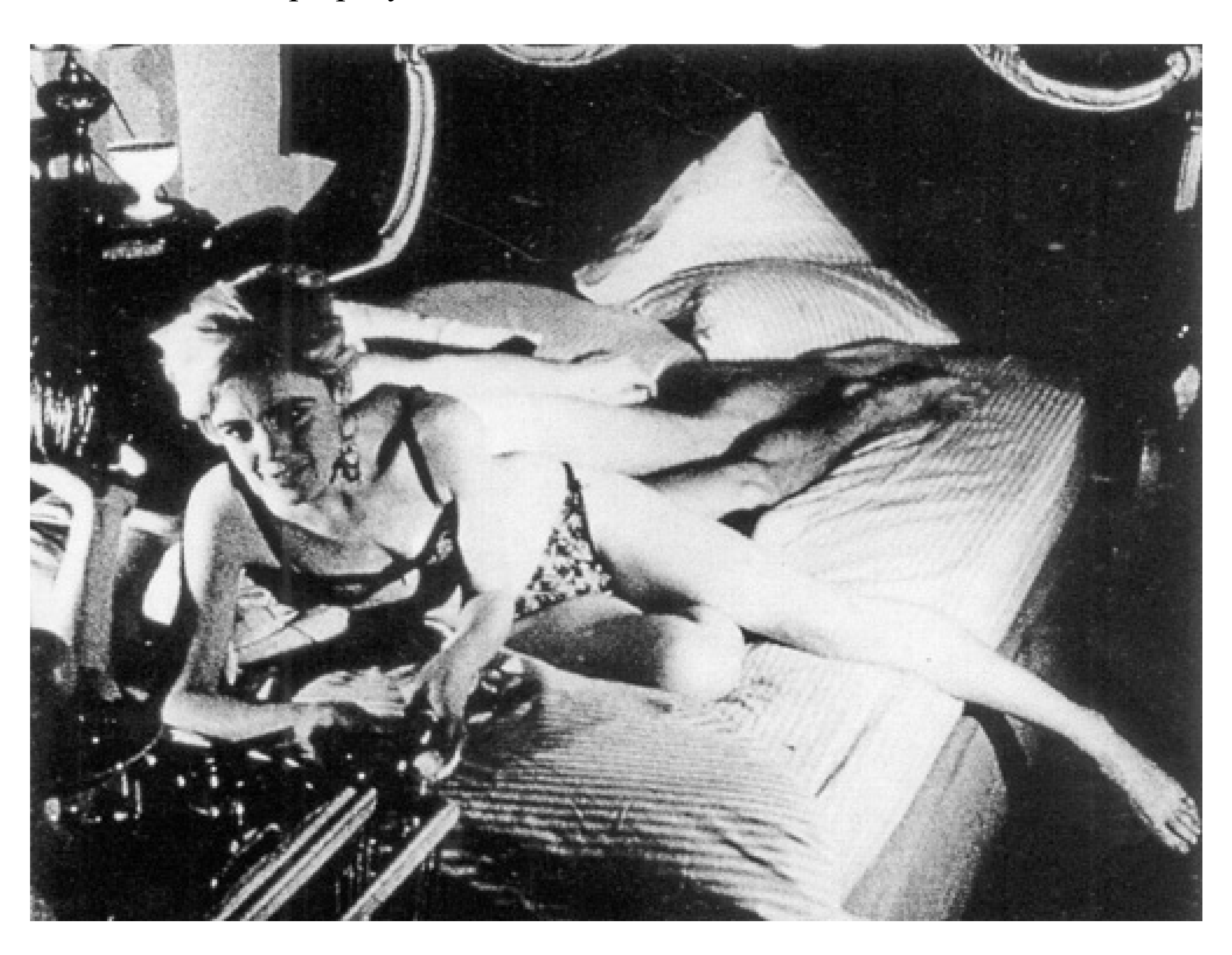
estos es “Belleza núm. 2”» (otra posible cuadrangulación implicaría a la cámara y a la persona que observa tras ella). Edie retomará el título en la segunda bobina, a propósito de Gino: «Dijiste que no era “Bella núm. 1”». Pero la numeración de *Beauty #2* sugiere también la existencia de una obra homónima, al estilo de *Screen Test No. 1* o *Haircut (No. 1):* en *Beauty #1,* nunca exhibida, Sedgwick tiene como acompañante de cama a Kipp Stagg[73], el «Bello núm. 1».

Beauty #2 se rodó en el apartamento del diseñador Miles White a principios de julio de 1965 y se estrenó el 17 del mismo mes en la Film-Makers’ Cinémathèque. The Estate and Foundation of Andy Warhol la restauró en 1989, versión emitida por Televisión Española en 1999 (con un pésimo subtitulado, por cierto). La hora del rodaje se puede situar sobre las cinco de la mañana de un fin de semana, después de una noche de baile en la discoteca. Abundan las referencias horarias: Chuck afirma que Edie conoce a «Horse» desde hace tres horas y media, y a Gino desde hace dos y media. La cercanía temporal la subraya otra escena en la que Gino se riega y riega a Edie con colonia de lavanda para tapar el sudor seco del reciente baile. Edie se maquilla y Chuck comenta: «Estás tan guapa como cuando saliste *esta noche».* Gino informa de que no queda bebida, Edie sugiere que Chuck vaya a comprar una botella y este responde irónicamente: «Sí, a las cinco de la mañana es lo que acostumbro hacer».

Beauty #2 consta de dos bobinas de 1.200 pies. Aparte del empalme de ambas, apreciamos tres cortes. El primero tiene lugar a los dos segundos de empezada la película y pone final a un peculiar plano de situación, mudo, con la cámara girada a la derecha y con Edie y Gino, este vestido, sentados en la cama. Es un plano quizá involuntario en el que Warhol tantea el mejor encuadre y resulta similar al inicial de *Restaurant* en su independencia y brevedad. Los otros dos cortes tienen lugar en la segunda bobina: uno en el minuto 10 (un breve destello y chasquido lo emparentan con los cortes estroboscópicos de películas posteriores), que mantiene básicamente la continuidad pero provoca un salto en la postura de Edie; el otro, apenas apreciable, minuto y medio después. Por lo demás, y desde el tercer segundo de película, la cámara mantiene hasta el final el mismo encuadre, picado, fijo y ligeramente diagonal, de la cama de Sedgwick. Ella está en ropa interior y

Gino tiene el torso desnudo; entre ellos, tras Edie, un dóberman negro. Entre Edie, Chuck y, en menor medida, Gino se produce un diálogo mediante el cual Chuck ataca a Edie bajo la pretensión de «desnudarla», pero finalmente, como sucedía con Tavel en *Screen Test No. 2,* el acosador desvela tanto o más de sí mismo que de su exhibicionista y voluntaria víctima.

La voz de Wein recita los créditos, mencionando el apoyo técnico de Bud Wirtschafter, de J. D. McDermott (el Poli de *Vinyl* y el criado de *My Hustler)* y del «poeta Gerard Malanga», en una «producción de Andy Warhol». Edie y Gino fuman y beben a lo largo de toda la película y comen unos pasteles que hay sobre la mesa a los pies de la cama: «¿Son reales?», pregunta Gino, inocente invitado a un rodaje que duda de la realidad del decorado, del documentalismo de la ficción. Una luz cruda los ilumina desde la derecha (vislumbramos el foco en el borde derecho en el breve plano primero) y otra secundaria desde la izquierda, de manera que en los momentos en los que Edie se reclina su cuerpo proyecta una sombra sobre la cara de Gino.



Mirada a cámara de Sedgwick en el minuto 10 de la segunda bobina de *Beauty #2,* justo tras el corte.

Gino afirma que al dóberman no le gustan los perros. Por eso aquellos que lo conocen lo llaman «Caballo» («Horse»). Edie, como si de sí misma o de su figura pública o cinematográfica se tratase, se dirige cariñosamente al animal: «Dudo que alguien lo conozca». Cuando minutos después Chuck intenta atacar la vanidad de Edie a causa de sus pendientes, Gino se los ofrece a Chuck, que, fuera de campo, es incapaz de ponérselos. «Es un simple tornillo», dice Gino, ante lo que Chuck retruca, buscando el doble sentido a la palabra *screw* («tornillo» pero también «polvo»): «¿A eso has venido? ¿A echar un polvo?». En la segunda bobina Edie ataca a Chuck diciendo que Gino pasa de él y no le está prestando atención *(pay attention).* Chuck contraataca afirmando que si no le prestase atención no estaría haciendo lo que hace, sugiriendo que todo, Gino incluido, es un montaje del propio Chuck para utilizar a Edie. Jugando con la palabra *pay* («pagar») y con la obligación implícita de prestarle atención a Chuck como maestro de ceremonias, Edie pregunta: «¿Dónde está la lista de precios?». Son dobles significados de trasfondo psicológico, algo que reconoce la propia Sedgwick cuando afirma: «Esto parece una conversación freudiana». Conversación que se vuelve directamente edípica cuando Chuck sugiere que Gino, con unos años más, podría hacer el papel de su padre, que, según Bourdon, tenía «impulsos incestuosos». Es después de estas alusiones cuando Edie advierte, herida: «No creo que tengas derecho a hablar así».

Edie es en todo momento consciente de su función en la película: incluso cuando en la segunda bobina se deja llevar temporalmente por los besos y abrazos de Gino, no permite largos períodos de silencio, es decir, no permite dejar sin respuesta las intervenciones de Chuck: «¿Qué quieres decir?», repite en más de una ocasión para mantener la fluidez del diálogo. Al principio Chuck ataca: «Edie, veo que estás cansada». Ella se pone a la defensiva: «¿Por qué dices eso?». «Porque no sabes qué decir», contesta él, como acusándola de incapacidad para cumplir su papel.

Ante una palabra alemana que menciona Gino *(immer)* se inicia un nuevo diálogo sobre orígenes, apariencias y nombres: Gino no puede ser alemán, con ese nombre («Y todos los suecos se tienen que llamar Lars», dice irónico

Chuck). Edie afirma ser la autora del apodo de Chuck, pero este, siempre agresivo y revelando una relación previa con ella («Llevo ocho meses escuchándote», dice Edie), la desmiente, afirmando que fue una tal Dorothy (quizá Dorothy Dean, amiga de ambos) quien le puso ese nombre. Las nacionalidades mencionadas dan pie para hablar del estilo «franco-italiano» de la discoteca de la que vienen, aunque Chuck prefiere compararla con la Ad Lib de Londres. Chuck contradice de nuevo a Edie cuando ella afirma que fue él el que le sugirió cortarse el pelo. Y desmontará la pretensión de Edie de que fue ella quien decidió conocer a Gino: «Por eso fui yo a hablar con él». «Si no fueses tú, iría yo». Edie pretende colaborar en la creación, participar en la conformación de la película, compartir, ser parte de; pero Chuck le echa abajo todos los argumentos.

«¿De quién es el perro?», pregunta Edie. «Lo encontramos, como todo lo demás», contesta Chuck. Este «todo lo demás» bien podría referirse a la Factory, tanto a los objetos como a las personas, Edie y Chuck incluidos. Es obvio que Gino fue «encontrado» en la discoteca esa noche, elegido para convertirse en pareja de Edie por unas horas (muchas de las intervenciones de Chuck irán en ese sentido). Pero es como si fuese el propio Warhol quien hablase: él es el gran encontrador, el que sabe apreciar y potenciar las cualidades de la gente encontrada, de Edie, de Chuck, de Tavel, de todas las «superestrellas» que no serían nada sin la mirada de su descubridor.

Chuck no ceja en su ataque a Edie, buscando su talón de Aquiles: menciona un caballo que Edie maltrataba («Solo lo domaba», se justifica ella); la acusa de complicada y vanidosa, incrédulo ante su afirmación de que tras el accidente de tráfico que tuvo (que le dejó una visible cicatriz en el entrecejo) ni pensó en la posibilidad de que le quedase la cara desfigurada; o la incita, antes de finalizar el primer rollo, a hacer el amor con Gino: «¿Por qué no os divertís un poco y me dejáis en paz?», sugiere primero; y después, previendo el fin de la bobina: «Por favor, dejadme leer un poco. Conoceos un poco. No hay tiempo». Pero este desentendimiento es falso, como muy bien percibe Edie: «¿Te sientes desplazado?», pregunta, después de que Chuck le diga que estaba muy guapa cuando Gino le chupaba un dedo. Este piropo en medio de continuos ataques refleja la ambivalencia de la relación con su examante, llena de amor y celos. Y la bobina finaliza dejando clara la (pretendida) autoridad

del guionista: «¿Cómo que solo habláis? Tenéis que hacer lo que yo os diga».

La segunda bobina mantiene la continuidad: Chuck sigue debatiéndose sobre qué texto elegir de los que forman «el último libro de John Lennon», *A Spaniard in the Works*. Gino sugiere leer «Silly Norman», que aparentemente conoce. Edie lo secunda, para recibir un nuevo ataque de Chuck: «¿No sabes escoger por ti misma?». Chuck propone otros cuentos o poemas: «Benjaman Distasteful», «Our Dad», «The Singularge Experience of Miss Anne Duffield», «Last Will and Testicle». Finalmente comienza a leer «Silly Norman», mostrándole a Gino desde fuera de campo el dibujo del gran hombre verde que acompaña al cuento. Pero pronto se aburre («No me gusta "Silly Norman"») y decide leer uno escogido por él, «Araminta Ditch», que, dice Chuck dirigiéndose a Edie: «Me recuerda a ti. Es sobre alguien que está siempre riéndose». En efecto, Edie alternará momentos de enfado con otros más relajados en los que se ríe con risas apagadas, despreocupadas e infantiles. El relato pseudoinfantil de Lennon, escrito en una lengua deudora de Lewis Carroll y de *Finnegans Wake* que Chuck identifica como *cockney,* cuenta el caso de Araminta, mujer que trae de cabeza al vecindario porque no para de reírse sin causa aparente, hasta que al final muere, de risa, claro, pero de una risa potenciada por el hecho de que ya no le quedaban vecinos, todos muertos al ser incapaces de soportar sus carcajadas. Durante los siete minutos de lectura Edie y Gino comienzan un largo abrazo con besos y caricias que ocuparán gran parte del segundo rollo. Pero Edie, pendiente de la voz de Chuck, interrumpirá los besos para contestarle de vez en cuando, o para pintarse los labios y así reafirmar su propia voz y su presencia. Chuck muestra sus celos atacando a Edie: «Es raro encontrarte poniendo atención en algo», la acusa cuando ella se rebela negándose a prestarle atención. «¿Estás enfadado?», contraataca la mujer una vez finalizada la lectura de un cuento al que hicieron caso omiso. «No necesito compañía», dice Chuck: «Tengo el libro, tengo a "Horse" y tengo la vista puesta en vosotros». La palabra *voyeur* entra en la conversación y Edie le pide que le explique su significado. Chuck observa la intimidad de los dos amantes al igual que lo hace la cámara, que sin embargo oblitera la intimidad del mirón mirando. Chuck es un mirón explicitado por la voz, siempre presente. Tras la cámara Warhol, mirón de mirones, pasa desapercibido. O casi, porque mientras que la mirada de Edie

va dirigida principalmente a Chuck, la de Gino se dirigirá en muchas ocasiones al espacio detrás de la cámara en el que se encuentra el cineasta. Edie misma dedicará a la cámara un par de miradas directas y delatoras.

Tras la lectura, Chuck, incapaz de soportar la escena que él mismo montó, cambia de actitud y pasa de la incitación a la crítica: «Si no disfrutas, ¿por qué no lo dejas?», quizá en aquellos momentos en los que Edie, olvidándose de la cámara, comienza a disfrutar realmente de la compañía de Gino. Pero es el parco en palabras Gino quien sale en su defensa: «Porque quien disfruta eres tú», acusa a Chuck. La relación triangular empieza a perfilar sus ángulos. Edie le pide a Chuck que calle: «Qué haces aquí, por cierto». Chuck, delatando los acuerdos previos al rodaje, contesta: «Me pediste que te observase para protegerte». A estas alturas ya no se sabe quién está utilizando a quién.

Los ataques y contraataques verbales se convierten en actos a medida que la tensión aumenta: Chuck no puede evitar interrumpir los abrazos de la pareja, bajo el pretexto de animarlos: «Oh, sabes hacerlo mejor, Edie. ¡Vamos!», afirmación que desvela un conocimiento íntimo de Edie y que provoca que ella le lance el cenicero. Pero Chuck continúa: «Solo sabes hablar de ti misma», que es, tenemos que suponer, para lo que Edie está en la película. A esta mujer, «encontrada como todo lo demás», se le exige una actuación que solo sirve para criticarla. Algo parecido le pasaba al Mario Montez de *Screen Test No. 2*. Lo importante, finalmente, es la relación entre *voyeur* y pareja, la dependencia entre observador y observada. «¿Crees que estoy actuando para ti?», replica Edie. «En estos precisos momentos sí», afirma Chuck. En el cine de Warhol nunca se conoce la frontera entre ficción y realidad, entre persona y personaje, entre guion y espontaneidad. Uno pretende hacer feliz a la otra, esta le dice al primero que él no es feliz, «si no no estarías aquí». Adivinamos amores y odios, arrepentimientos y resentimientos por parte de Chuck. Edie, clarividente, apunta a ellos. Y Chuck reconoce la clarividencia de Edie: «Dije que estaba contento porque os observaba y esa es mi función. Pero Edie dice que soy infeliz y que por eso estoy aquí. Edie sabe la verdad». Aunque, claro, nunca nos podremos fiar del tono irónico y cínico de Chuck.

La bobina finaliza con el diálogo más tenso de la película. Chuck retoma el tema del caballo que, en la nueva versión, Edie mató a golpes. El paso de Edie

por hospitales mentales surge en los últimos minutos: «Después podrás tomar tus tres píldoras». Pero Edie no se siente ofendida por esta alusión. Gino menciona a un buen médico que conoce. «¿De la cabeza?», pregunta Edie, señalando la sien. Y después, dirigiéndose a Chuck: «¿De qué hablas si no de la cabeza?». La respuesta de Chuck, ya sobre negro, es: «Fertilidad embarazo aborto». Y con esta alusión a un posible embarazo, no sabemos si real o ficticio, termina esta segunda y última bobina. Pero *Beauty #2* podría haber tenido una continuación: poco antes, en medio de un tenso diálogo, Chuck desea «que los próximos 35 minutos sean divertidos». Es probable que en su previsión existiese un tercer rollo de 33 minutos que nunca se llegase a rodar; o, si se rodó, que nunca se llegase a exhibir. Esta consciencia de la duración de la bobina por parte de los personajes ya salía a la luz al final de la primera parte cuando Edie preguntaba «¿Ya es la hora?» y Chuck respondía: «No queda mucho tiempo».

En *Poor Little Rich Girl* volveremos a encontrarnos con la presencia de Sedgwick en diálogo con Wein, aunque *Beauty #2* abandona un tanto el espíritu «documental» de aquella para crear una pseudoficción que pretende sacar de la protagonista, por medio de la agresividad del diálogo, reacciones que van más allá de un comportamiento cotidiano. Chuck, que no puede cruzar la barrera del fuera de campo, es incapaz por tanto de satisfacer el deseo que aún late en él. Edie, a salvo, física pero no verbalmente, de su antiguo amante, sí llega a romper esa frontera cuando le tira el cenicero; pero la presencia de Chuck, de su voz, incluso la de la cámara, le impide llevar a cabo una relación amoroso-sexual con Gino. Ambos ven frustrados sus deseos. El de Edie se transforma en mero exhibicionismo coqueto, carne desnuda, belleza, espectáculo; el de Chuck, en su contrapartida: voyeurismo exhibicionista. La voz de Chuck se sitúa al mismo nivel que el cuerpo de Edie, ambos tienen la misma importancia para Warhol: «Realmente no me importan tanto las "Bellezas". Lo que realmente me gusta son los "Conversadores"»[74]. La belleza de Edie viene definida en cierta manera por el diálogo, un diálogo (dirigido por Chuck) que aspira a definir a una Edie escurridiza que solo podemos adivinar, como solo podemos adivinar sus rasgos faciales cegados por la brutalidad de la luz proyectada directamente sobre ella: cuanto más pretende iluminar, más profundas sombras crea.

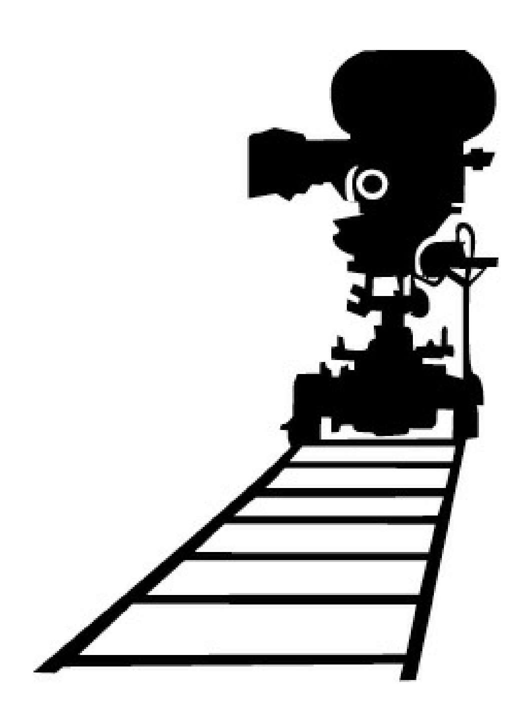
El lecho, lugar de encuentro, circo de intimidades, escenario de exhibiciones, rara vez testigo de verdaderos encuentros sexuales, más a menudo de diversión erótica, puede llegar a convertirse en centro de tortura y dominación: la imposibilidad o la incapacidad sexual se transforma en crueldad. Así, los repartos de las varias bobinas de *Chelsea Girls* que tienen un lecho como escenario parecen tener menos pudor en la violencia que en el sexo.

---

72 Chuck Wein es protagonista de un *Screen Test* (ST1965) y responsable de la producción de *My Hustler*. Suya es la voz fuera de campo de *Poor Little Rich Girl* y *Face* y adivinamos su presencia en *Restaurant*. También colaboró en el guion de *Ciao! Manhattan* y realizó la película *Rainbow Bridge* (1972) sobre el último concierto de Jimi Hendrix.

73 Existen dos *Screen Tests* de Kipp Stagg (ST325-326).

74 Andy Warhol, *Mi filosofía de A a B y de B a A,* Barcelona, Tusquets, 1998, pág. 68. Recordemos la catalogación de los *Screen Tests* en «bellezas» *(13 Most Beautiful Boys and Women)* por un lado y personalidades *(50 Fantastics and 50 Personalities)* por el otro.



El cine inquieto de Andy Warhol

If art is the tip of the iceberg
I'm the part sinking below.

LOU REED Y JOHN CALE,
Songs for Drella

Las películas cubiertas en esta segunda parte pertenecen todas a la época sonora de Warhol y abarcan el período que va desde 1965, año de *Poor Little Rich Girl,* hasta 1968, año de su última película como cineasta, *Blue Movie*. El cine de la «marca Warhol» realizado con posterioridad (aunque *Flesh* es anterior a *Blue Movie)* fue mayormente dirigido por Paul Morrissey, con alguna incursión ajena como la de Jed Johnson, que dirigió la que sería la última película producida o patrocinada por Warhol, *Bad* (1977). Las diferencias entre el cine de Warhol y el de Morrissey son fundamentales: el del primero es un cine experimental y vanguardista mientras que el del segundo se decanta por una narrativa comercial y comercializable. Es cierto que las últimas películas de Warhol, especialmente *Lonesome Cowboys* y la abortada *San Diego Surf,* acusan una fuerte «morrisseyzación» y se acercan peligrosamente al cine narrativo industrial, hasta el punto de ser las propuestas

cinematográficas menos interesantes de su obra. Son películas que retoman la fragmentación de la primeriza *Tarzan and Jane Regained, Sort Of...* pero que Warhol pronto desecha, dejando sin terminar *San Diego Surf* y regresando con su siguiente cinta, *Blue Movie,* a los presupuestos minimalistas de su primer cine. Es como si con *Blue Movie* hubiese querido imponer por última vez su concepción del cine antes de dejar el ahora negocio en manos de Morrissey. Si el cine de Warhol de los años sesenta era puro, en el sentido de que no buscaba el beneficio económico (al contrario que su pintura, que era su constante fuente de ingresos), el de los setenta (Morrissey y Johnson) es una operación descaradamente comercial. Las opuestas maneras de trabajar de Warhol y Morrissey necesariamente dejaron huella en los resultados finales. Morrissey comenzó a adquirir protagonismo durante el rodaje de *My Hustler* y a la altura de *Lonesome Cowboys* los propios actores y actrices se sentían coartados por las excesivas direcciones que Morrissey les daba y que cohibían las fluidas improvisaciones a las que estaban acostumbrados bajo la «no dirección» de Warhol. Jonas Mekas expresa acertadamente las diferencias:

> No deja de asombrarme cómo alguien puede tomar *[Flesh]* como una película de Warhol [...]. No tiene nada que ver con el cine de Warhol. La película es una buena ilustración de lo que no es Andy Warhol [...]. *Flesh* no es más que una caricatura. En una película de Warhol, incluso cuando un «actor» actúa, parece que lo está viviendo; en una película de Morrissey, incluso cuando un actor vive, parece que está actuando[1].

Douglas Crimp va más allá:

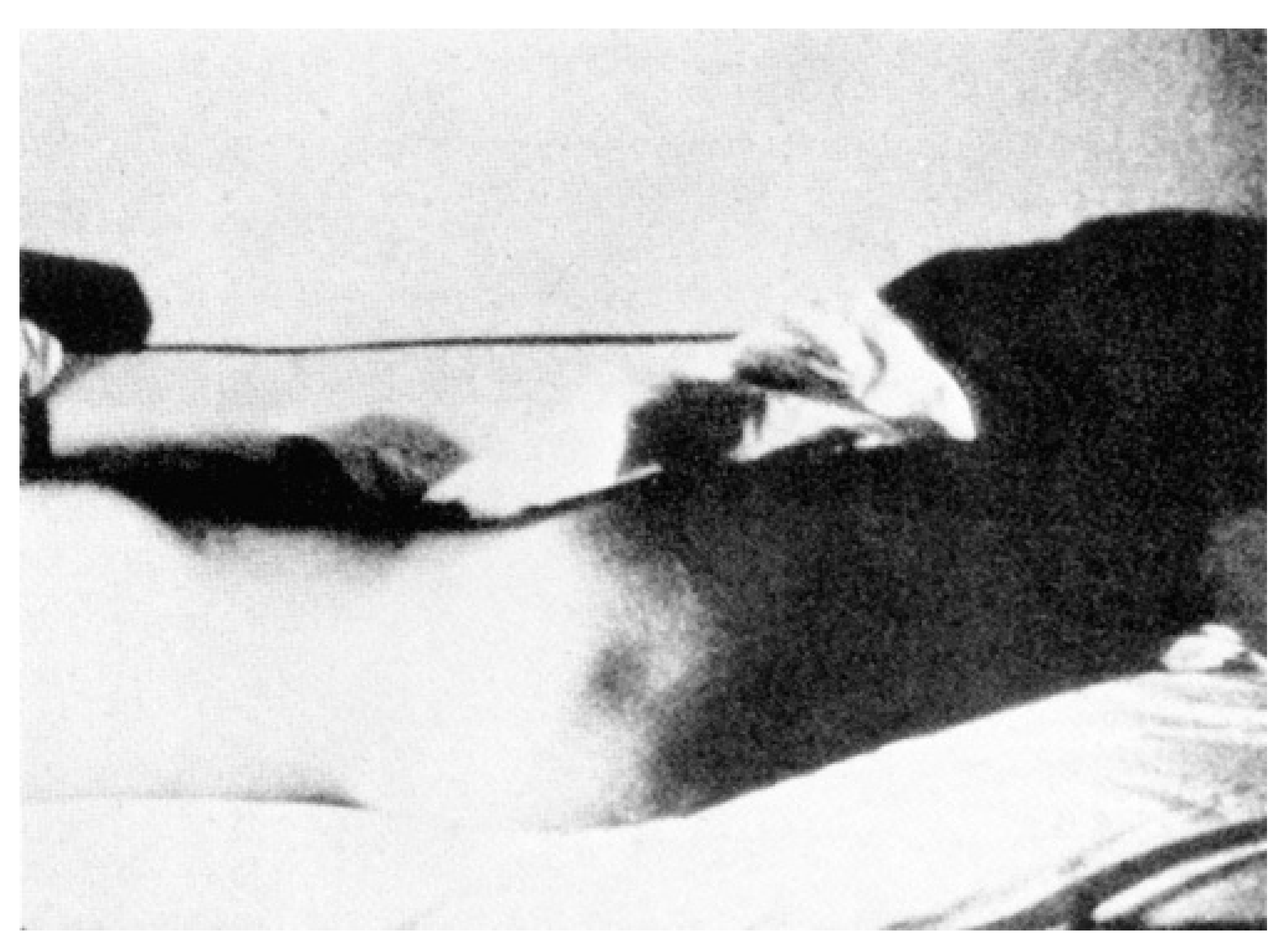
> Me parece que Morrissey se ha pegado cínicamente a Warhol y ha adoptado muchas de las estrategias formales de Warhol solo para darles un uso muy diferente, por no decir opuesto. Sus convencionales y moralizantes puntos de vista sobre el sexo, las drogas y todo tipo de inconformismo y su a menudo estridente ignorancia con respecto a los logros artísticos de Warhol lo convierten en presa fácil para los partidarios de las películas de Warhol[2].

La síntesis narrativa comercial del conservador y moralista Morrissey contradice el vitalismo dionisíaco de Warhol. Warhol no discrimina, no jerarquiza, no selecciona. Su serialismo abierto refleja su ética antijerárquica: dentro de la enorme serie constituida por los *Screen Tests* tanta importancia se le da al visitante anónimo como a la personalidad internacionalmente reconocida. No hay contenidos pobres, sino que todo es digno de ser filmado, desde el acto del amor hasta el sueño, desde un beso hasta un corte de pelo. Mekas interpreta el cine de Warhol como un cine humanista: «Todo lo que le sucede al hombre es hermoso si sabes cómo mirarlo»[3]. La de Warhol es una mirada fascinada ante el mundo; en sus propias palabras: «El mundo me fascina. Es tan bonito, sea lo que sea. Me parece bien todo lo que hace todo el mundo»[4]. O: «Todo el mundo es hermoso en algún momento de su vida»[5]. Este panteísmo recuerda al de Walt Whitman o al de James Joyce, quien decía que en la naturaleza «sea lo que sea, está bien». Viva se hace eco de la filosofía de Warhol cuando afirma en *Blue Movie:* «Todo el mundo es hermoso bajo la luz adecuada». Esta manera de entender el mundo tiene implicaciones formales, por un lado en la selección de los temas y por otro en el respeto de la bobina como elemento mínimo articulatorio: Warhol se somete a la duración de las bobinas de 33 minutos porque todo lo que quede impresionado en ellas es válido. Este humanismo vitalista contradice el «mecanicismo» que se desprende de su mil veces repetida afirmación «Quiero ser una máquina»[6]. Si bien es cierto que su «Factoría» producía películas y pinturas de un modo mecánico, ese mecanicismo era el instrumento necesario para evitar la jerarquización y así elevar a la categoría de arte los elementos más ínfimos, las «hojas de hierba» de Whitman, a la vez que significaba una democratización del proceso creativo. De ahí que ni como pintor ni como cineasta acostumbrase a firmar sus obras o emplease un cuño como firma «para huir del estilo»[7] y anular la autoría. Por eso cuando una cliente le insiste en que firme la escultura de una sopa Campbell que acaba de comprar, el pintor hace un aparte y le pide a Ronald Tavel que firme por él. Por eso convence a Allen Midgette para que se haga pasar por Warhol y vaya de universidad en universidad presentando sus películas (el engaño solo se descubriría meses después). Por eso da continuamente datos falsos sobre sí mismo en las entrevistas. Y por eso en las entrevistas acostumbra a hablar en

plural, reivindicando un «nosotros» colectivo en la autoría de pinturas y películas, hasta el punto de poder afirmar, creíblemente: «Si alguien falsificase mi arte, no podría identificarlo»[8].

Si por un lado Andy Warhol quería borrar la autoría, por otro utilizaba la marca «Warhol» como «denominación de origen» de una serie de mercancías producidas en la «fábrica Warhol» aunque no creadas directamente por él. Pero el Warhol que reivindicamos aquí no es el empresario, que tanto vende el álbum de un grupo de rock como una película de Morrissey, sino el cineasta consciente de su arte que supo llevar el cine a terrenos inexplorados. El cambio de medio, de la pintura al cine, no provocó un cambio de estética, pero sí un cambio de apreciación crítica, debido a la esencia temporal del cine: lo que podía ser comercial en la pintura (las *Coca-Cola Bottles)* se volvía invendible en el cine (Robert Indiana comiendo un champiñón en *Eat);* lo que era obra original y única (el cuadro), con todas las particularidades que el adjetivo «único» tiene en la pintura serial de Warhol, se convertía en eterna copia (esa es la característica del cine: nunca vemos en la pantalla la obra original, sino la luz que atraviesa una copia de la misma). Reivindicamos el Warhol cineasta porque su cine supo desprenderse de la dependencia comercial y en ese sentido es más puro y sincero que su pintura. Y porque, cinematográficamente hablando, y a pesar de todo lo dicho, Warhol era consciente de lo que quería y de lo que no, por mucho que dejase amplio margen para la improvisación. Todo lo registrado en la bobina era por definición válido, pero no todas las bobinas eran válidas. El artista lo deja claro en una entrevista de 1966: «No montamos ninguna de las películas. Lo que a veces hago es usar dos bobinas de las tres que podamos haber rodado»[9]. Si en sus inicios había elegido unas pocas bobinas de cuatro minutos de entre todas las rodadas para *Sleep,* en su etapa final remontaba obras ya exhibidas *(I a Man, Bike Boy, The Nude Restaurant),* llegando a proyectar las dos versiones consecutivamente en la misma sala. Para *I a Man* rodó cinco bobinas que quedaron reducidas a tres en el montaje final. *San Diego Surf* quedó inacabada porque Warhol no la consideró satisfactoria. *Allen in Restaurant* fue rodada de nuevo, con otro reparto y bajo el título *The Nude Restaurant,* porque el resultado no había sido el esperado, al igual que había sucedido con *Beauty #1* o *Screen Test No. 1,* vueltas a rodar con nuevos

protagonistas debido a la insatisfacción de Warhol con las primeras versiones. El caso de *Sunset* es significativo: nacida como encargo, el cineasta filmó diferentes atardeceres pero nunca llegó a estar contento con ninguno de ellos. En consecuencia nos encontramos ante un cineasta para el que no todo vale, en contra de la concepción generalizada que de él tenemos. El hecho de que no depure errores e imperfecciones en el interior de la bobina no indica una falta de criterio sino una intencionalidad estilística. Warhol es selectivo en los temas, en las películas (unas se estrenan, otras son abandonadas) y en las bobinas. En las pocas obras en las que existe un montaje más convencional en posproducción (caso de *Lonesome Cowboys)* las elecciones de Warhol no son arbitrarias ni tampoco están hechas en función de la narración sino que, al contrario, eliminan elementos narrativos esenciales para contrarrestar la fluidez del relato y llevar los convencionalismos narrativos al límite.



Este fotograma de *Sleep* ha sido repetidamente utilizado para ilustrar la película. Sin embargo no forma parte del montaje definitivo, lo que demuestra que ya desde sus inicios

como cineasta Warhol supo prescindir de las tomas no satisfactorias.

La mirada impasible de la primera época de Warhol resultaba en películas microscópicas, minimalistas, analíticas, estáticas, experimentales y abstractas. Era la mirada de un entomólogo fascinado por su objeto de estudio y al mismo tiempo insensible ante él. «Impasible» significa «que no padece», «insensible al dolor». El tema primordial de estas primeras obras era el tiempo: la temporalidad como dimensión concreta surgía precisamente de la fijeza de la mirada y del respeto a la duración de la bobina. En la segunda época la mirada adquiere una inquietud (traducida en todo tipo de movimientos de cámara en un primer momento, y en el montaje estroboscópico después) que realza el espacio sobre el tiempo: la movilidad de la cámara solo es posible en un espacio; el espacio delimitado y rígido de la cámara fija se vuelve ilimitado; y la pérdida de la perspectiva (consecuencia de los *zooms* y barridos) trae consigo un nuevo tipo de abstracción visual. En esta etapa el entomólogo se convierte en antropólogo, la microscopia en macroscopia, el estatismo en dinamismo y el análisis en síntesis. El experimentalismo abstracto se transforma en narración y el minimalismo en acumulación de bobinas en series cada vez más abiertas. En cierto sentido el cine de Warhol funciona por acumulación de registros, desde el clasicismo inicial hasta el barroquismo final, con un retorno a la pureza de los orígenes en su última película, *Blue Movie*.

Si la primera época warholiana se inspiraba en las «bellezas», en la segunda lo hace en los «conversadores». Los *Screen Tests* eran retratos estáticos de «bellezas»; cuando Ondine se pone a «conversar», su facundia da origen a la novela *a* y constituye el núcleo de las nuevas películas. Sedgwick y Viva conjugan los dos aspectos, belleza y discurso. Las bellezas *son,* las y los conversadores *hacen:* el estatismo da paso al dinamismo, la contemplación a la acción. La narración y el relato surgen con naturalidad de este cambio de perspectiva. Warhol confiesa un deseo de «entretener» en sus últimas películas. «Ahora realmente creemos en el entretenimiento, y eso provoca un escenario diferente», afirma Warhol en 1969 cuando se le pregunta por la «necesidad del montaje»[10]. Pero en 1969 Warhol ya había dejado de dirigir películas y la empresa estaba en manos de Morrissey. De todas maneras

Warhol, en sus últimas obras, había asimilado modelos narrativos convencionales, aunque siempre cargados de subversión y parodia: ahí están las cintas metagenéricas *Lonesome Cowboys* o *Blue Movie,* que deconstruyen géneros tan populares como las películas del oeste o la pornografía. Las comedias eróticas que las preceden, y que tienen mucho de burlesco, beben de las mismas fuentes de permisividad legal que permitieron la existencia del «cine del destape» español. Sin embargo las diferencias entre ambos mundos son obvias y delatan la preocupación de Warhol por ir más allá de la mera explotación comercial.

Si en la época impasible el montaje consistía básicamente en el empalme de bobinas de idéntico contenido como sucedáneo de una única toma baziniana técnicamente imposible, en la etapa inquieta, sin renunciar a la bobina como base articulatoria, Warhol va más allá de la pura continuidad temporal en el montaje para convertir cada rollo (o cada toma) en un elemento de mayor autonomía y movilidad que podría ocupar diferentes posiciones sintagmáticas en el interior de la película o que incluso podría formar parte de una u otra película indistintamente. La escena de la ducha de *Bike Boy* (rodada en una bobina de 400 pies) bien podría estar montada en otro momento (como lo estuvo en alguna versión) o en otra película. Este espíritu cubista o constructivista le permite a Warhol expandir las pantallas, duplicándolas y triplicándolas, o proyectar dos bobinas simultáneamente sobre la misma pantalla, como en ****. La acumulación de bobinas de la primera época intentaba simular un único plano secuencia; en algunas obras de su etapa final la acumulación de bobinas es más arbitraria y permite la elaboración de películas empalmando tomas variadas y diversas en principio independientes. Tenemos un antecedente en *Horse,* en la que la bobina central, interludio documental que retrataba a un caballo, rompía la continuidad temporal y narrativa y podía proyectarse tanto en el medio como al principio o al final de obra. *Outer and Inner Space* rompe la continuidad al mostrar las dos bobinas simultáneamente. El proceso acumulativo convierte *Chelsea Girls* en un *collage* en el que las bobinas son intercambiables, prescindibles (algunas tomas originales desaparecieron de versiones posteriores) y con un orden de proyección aleatorio. Este carácter episódico contagió a películas narrativas posteriores, como *I a Man* o *Bike Boy,* en las que se conserva una figura

central que le da cohesión al relato pero sin evolución entre una viñeta y la siguiente: cada una de ellas mantiene su independencia y el orden de montaje no deja de ser casual. El carácter episódico y el *collage* de diferentes elementos para construir una obra unitaria tienen origen en la propia realidad y en su espejo, la televisión, como reconoce el propio Warhol en una entrevista de 1969 hablando de los programas televisivos:

> Son tan abstractos. No entiendo cómo a la gente común les pueden gustar. No tienen mucho argumento. No hacen nada. Es solo un montón de imágenes, vaqueros, polis, cigarrillos, niños, guerra, todo mezclado sin pausa. Como las películas que hacemos nosotros[11].

Si las bobinas adquieren mayor movilidad e independencia, otro tanto sucede con la propia cámara. La mirada fija de *Empire* tiene su contrapartida en la exploración de todos los movimientos que la cámara, anclada en el trípode, permite. Las panorámicas, los desenfoques, los barridos, los *zooms,* la manipulación del diafragma, la repetición de movimientos, las pausas, la suavidad de ciertas panorámicas que pueden pasar desapercibidas, la violencia de ciertos *zooms* que anulan la tridimensionalidad de la imagen y rompen la perspectiva... todo esto tiene un origen puramente experimental y surge de la curiosidad de Warhol por explorar la mecánica de la cámara. «Estoy intentando descubrir qué más puede hacer la cámara», dice Warhol[12]. La perspectiva que *Vinyl* perdía por el encuadre en picado y por el tenebrismo de la imagen se pierde en *The Velvet Underground and Nico* por los bruscos *zooms*. Algunas películas apenas tienen movimientos de cámara y funcionan como transición entre la época impasible y la inquieta; otras se convierten en el paroxismo de la nueva estética. Pero ya en el cine impasible de Warhol veíamos muestras de lo que se avecinaba: algún breve *zoom* en *Vinyl,* cambios de punto de vista en *Haircut (No. 1),* algún corte, aunque quizá accidental, en *Beauty #2*. De igual manera los *Screen Tests* fueron perdiendo su pureza original para acabar incluyendo violentos *zooms,* encuadres fragmentados y montaje en cámara, como uno de Roderick Clayton (ST59, 1966)[13] o el ya mencionado de Richard Rheem.

Cuando los movimientos de cámara registran una actuación musical, como

en *The Velvet Underground and Nico,* la forma se alía con el contenido para conformar un antecedente de los actuales vídeos musicales. En caso de tratarse de una película de ficción, como *Hedy,* la cámara actúa en contra de la acción, del relato y de los intérpretes. Esta cámara inquieta intenta escapar de la prisión del trípode por medio de todo tipo de movimiento. Interrumpe la acción y prescinde de las actuaciones para perderse en detalles narrativamente vacíos pero al mismo tiempo las hace más reales: al romper el lazo que une imagen y narración, esta se vuelve independiente de la cámara, se desarrolla en el escenario sin importar si la cámara la está registrando o no y por esta razón adquiere un mayor realismo. En cierto sentido la libertad de la cámara provoca la independencia de la acción: actores y actrices no actúan para la cámara, sino que desarrollan una ficción que, con un poco de suerte, podrá quedar impresionada en la película. La ficción existe autónomamente y la cámara se convierte en un personaje más, en un elemento más de la puesta en escena. La cámara actúa en igualdad de condiciones con el reparto. Este déficit de atención de la cámara (lo que Koch llama «la cámara distraída»)[14], que no vive en función de la acción, que no es un mero transmisor, que actúa de manera independiente, se convertirá en uno de los rasgos estilísticos más característicos del nuevo Warhol y en una de sus aportaciones al arte cinematográfico.

La otra gran aportación warholiana es el montaje estroboscópico. En sus películas finales los movimientos de cámara, las sobreexposiciones o los desenfoques quedan reducidos a unos pocos momentos que incluso pueden pasar desapercibidos, por lo que la inquietud de la cámara ha de expresarse por otros medios. El montaje en cámara, que en la Auricon provoca un destello en la imagen y un chasquido en el sonido (para ayudar a diferenciar las tomas en la mesa de montaje), cumple la misma función desestabilizadora que las panorámicas gratuitas. Es un estilo de montaje que en vez de ocultar el corte, como mandan los cánones académicos, lo anuncia, lo subraya, lo intensifica. Los diálogos y la ficción quedan heridos de muerte por los continuos saltos, algunos tras tan solo unos pocos fotogramas, que la cámara aprovecha para reencuadrar la escena o para buscar una nueva perspectiva. Al principio de la tercera bobina de *Blue Movie* el constante y fluido diálogo de los protagonistas pierde consistencia hasta casi desaparecer tras los continuos

cortes en cámara. El resultado es una secuencia que bordea la abstracción y en la que no solo la banda sonora sino el espacio quedan fragmentados. El montaje estroboscópico crea una realidad cubista en la que se rompe la continuidad realista, tanto del espacio como de un tiempo cargado de elipsis. El montaje estroboscópico es la contrapartida del plano secuencia. Ante el tedio del plano largo y fijo, Warhol nos ofrece la frustración narrativa del montaje en cámara. Por norma general, ni las panorámicas y *zooms* ni los continuos cortes de la última etapa están motivados narrativamente. Son técnicas opuestas que persiguen el mismo objetivo: la subversión de nuestras expectativas.

Otro elemento novedoso de la época inquieta de Warhol es el color, un color saturado, no realista y expresionista. *Chelsea Girls* es una de sus primeras obras en las que, parcialmente, abandona el clasicismo del blanco y negro. No contento con saturar los colores, Warhol invita a Billy Linich a proyectar luces estroboscópicas y de colores sobre los personajes, potenciando el expresionismo de las imágenes hasta alcanzar cotas altamente psicodélicas. Es la misma psicodelia estroboscópica que el autor consigue por medio del montaje en cámara.

No resulta fácil discriminar entre ficción y documental o entre personaje y persona en la obra de Warhol. De las películas analizadas en esta segunda parte podríamos considerar seis como documentales y el resto como ficciones narrativas. De las documentales, *Camp, The Velvet Underground and Nico* y *Bufferin* «documentan» actuaciones ante la cámara: los bailarines bailan, los músicos tocan, los poetas recitan. Pero *Camp* tiene mucho de ficción teatral (véase la intervención de Jack Smith) desde el momento en que la gente actúa *para* la cámara. Las cuatro películas que tienen a Edie Sedgwick como protagonista «documentan» la vida cotidiana de la actriz y modelo, aunque *Lupe* lo haga desde una muy diluida ficción. Pero sigue sin resultar fácil saber hasta qué punto la actuación de Sedgwick no es una elaboración creada expresamente para la cámara. J. J. Murphy reivindica la ficción como un elemento intrínseco al cine de Warhol, tanto en sus primeras obras (que para el crítico descienden más de Méliès que de Lumière: véanse la manipulación de la velocidad de proyección, la distorsión de la temporalidad en *Sleep, Eat* o *Couch* y la «mágica» sustitución de personajes tras el periódico en *Soap*

Opera) como en aparentes documentales como *Restaurant,* en los que se hace participar a Ondine «para crear tensión dramática»[15]. Hacia el final de su obra cinematográfica Warhol se decantó claramente por los argumentos de ficción. Pero la suya es una extraña ficción contagiada de momentos documentales. *Lonesome Cowboys* es su película narrativa que más se acerca a los presupuestos convencionales, por mucho que diste de ellos. En obras como *I a Man* y *Bike Boy* la ficción cede terreno al documento por su carácter episódico: las narrativas no avanzan climácicamente hacia un desenlace sino que se acumulan sin jerarquías ni evoluciones. *The Nude Restaurant* y en mayor medida *Blue Movie* son ficciones desbordadas por sus elementos documentales: Viva no es una camarera en la primera ni una esposa en la segunda, sino que es ella misma y habla por sí misma; y las películas son más documentos sobre su persona que ficciones sobre sus personajes.

Confieso mis primeros recelos a la hora de enfrentarme a las últimas películas de Warhol, debidos en parte a la demoledora crítica de Koch y en parte a haber conocido primero la poco estimulante obra de Morrissey, que imaginaba representaba el «estilo Warhol» por antonomasia. Sin embargo, en contra de lo que hubiera podido parecer, las últimas ficciones de Warhol resultaron ser bastante menos convencionales que las de la primera época. Incluso Morrissey reconoce su carácter narrativamente «revolucionario»[16]. Si en unas era el diálogo el que subvertía la narración ante una cámara fija y las acercaba al teatro del absurdo, en las otras son el trabajo de la cámara y el montaje los que deconstruyen el proceso narrativo. La unidad de acción y tiempo, tan cara al primer Warhol, se mantiene en *The Nude Restaurant* y *Blue Movie* pero se pierde en las episódicas *Bike Boy* y *I a Man*.

Las películas narrativas de Warhol mejoran en la medida en que el porcentaje de elementos no narrativos aumenta, o cuando las personas/personajes disponen de espacio para improvisar sin límites narrativos ni temporales. La cada vez más patente presencia de Paul Morrissey en los rodajes implica una más controlada dirección de actores (control que no satisfacía ni a Warhol ni a críticos como Mekas ni a los mismos actores y actrices, que veían limitada su libertad improvisatoria). Warhol siempre supo rodearse de «bellezas» y «conversadores», que constituyen el núcleo de su obra; siempre supo sacar la veta exhibicionista de sus colaboradores,

convirtiendo los rodajes (y las películas) en una especie de terapia cuyo detonante es la presencia de la cámara. Sus personajes son los mismos tanto en la vida real como en las películas, pero la cámara, inevitablemente, potencia su lado exhibicionista. Warhol acabó prescindiendo de los guiones para concederles plena libertad de actuación: «Los guiones me aburren. Es más interesante no saber qué va a pasar», dice el cineasta[17]. Warhol no dirige, o apenas dirige, o solo dirige cuando empieza a perder el interés en lo que sucede ante la cámara. Si en los viejos tiempos el guion era la base de la actuación, en las últimas obras los cortes en cámara permiten redireccionar los diálogos cuando así lo cree oportuno. El éxito comercial de *My Hustler* y de *Chelsea Girls* influyó innegablemente en el estilo de Warhol; pero las aspiraciones económicas no modificaron la radicalidad de sus propuestas. A pesar de las proyecciones diarias en un cine comercial, Warhol muestra desprecio por las normas del mercado al presentar simultáneamente dos versiones de la misma película en la misma sala (muy al estilo de Jack Smith, que nunca acababa sus películas) y, como siempre, sin créditos. Puede haber más cuerpos desnudos y más sexo como concesión comercial, pero al mismo tiempo se conservan las improvisaciones y la fragmentación narrativa que rescatan las obras de la esclavitud del comercio. La pureza de las primeras películas, ajenas a la explotación mercantil, parece querer desaparecer como tributo al éxito comercial, pero Warhol es capaz de mantener la investigación formal incluso en sus obras más populares.

La evolución del cine de Warhol hacia una narratividad comercializable no deja de ser consecuente con sus preocupaciones humanistas. En oposición al cine estructuralista de los años sesenta y setenta (del que Warhol es un claro predecesor), que prescinde de la figura humana (caso de Michael Snow, Ernie Gehr o Peter Gidal), sus películas siempre se centraron en la presencia humana, con excepciones como *Empire, Sunset* o el vídeo *Water*. Si existe un concepto que pueda definir su cine es el de «retrato»; y del retrato a la narración no hay más que un paso. El cine de Warhol es «demasiado humano»: más allá del ejercicio formal, sus personajes reflejan el terror, la alienación, las reivindicaciones políticas e individuales, la soledad y el amor; se emparentan con Beckett por medio del absurdo, la crudeza de las relaciones personales remiten a Sartre («el infierno son los otros») y la constante

incomunicación nos hace pensar en Antonioni. Toda su obra, a caballo entre el experimentalismo más radical y las narraciones independientes[18], constituye un amplio retrato seriado de la sociedad estadounidense de los años sesenta.

---

1 Jonas Mekas, *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema 1959-1971,* Nueva York, Collier Books-Macmillan, 1972, págs. 332-333. (Existe traducción española: *Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine americano,* Madrid, Fundamentos, 1975). Citado en Steven Watson, *Factory Made. Warhol and the Sixties,* Nueva York, Pantheon, 2003, pág. 390.

2 Crimp, *op. cit.,* pág. 17.

3 Citado en Juan A. Suárez, *Bike Boys, Drag Queens & Superstars. Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema,* Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1996, página 223.

4 Goldsmith, *op. cit.,* pág. 187.

5 Warhol, *Mi filosofía de A a B y de B a A,* pág. 67.

6 Las afirmaciones «Creo que todo el mundo debería ser una máquina» y «quiero ser una máquina» aparecieron por vez primera en una entrevista de 1963 hecha por G. R. Swenson (Goldsmith, *op. cit.,* páginas 16 y 18).

7 Goldsmith, *op. cit.,* pág. 196.

8 *Ibíd.,* pág. 9.

9 *Ibíd.,* pág. 107.

10 *Ibíd.,* pág. 168.

11 *Ibíd.,* pág. 166.

12 *Ibíd.,* pág. 83.

13 Existen cuatro *Screen Tests* (ST57-60) de Roderick Clayton, actor protagonista de *Rick* y uno de los maridos de *Hedy*.

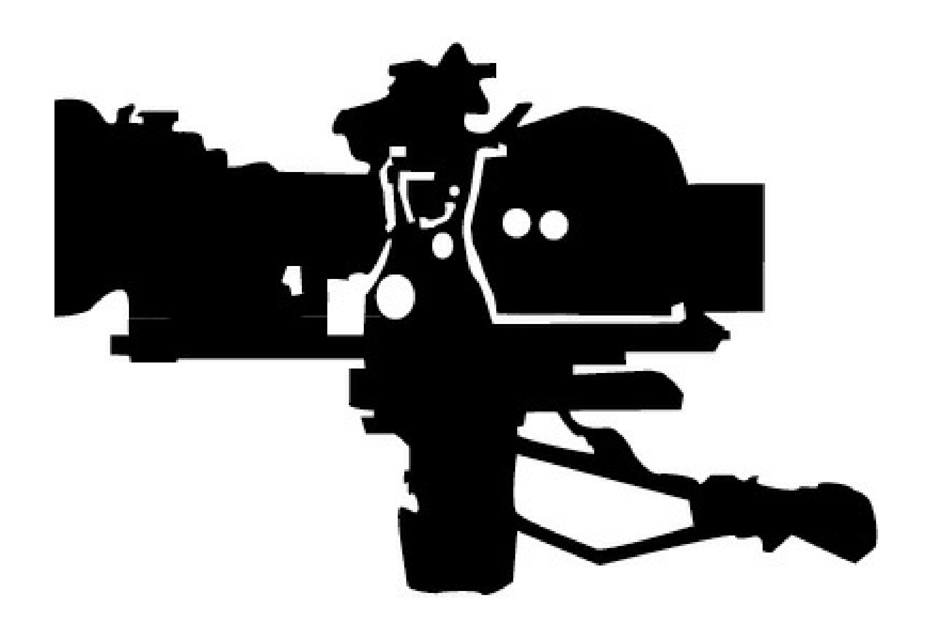
14 Koch, *op. cit.,* pág. 77.

15 Murphy, *op. cit.,* págs. 16 y 102.

16 Citado en Bourdon, *op. cit.,* pág. 274.

17 Goldsmith, *op. cit.,* pág. 187.

18 J. J. Murphy *(op. cit.,* pág. 252) destaca el «curioso» hecho de que Warhol haya influido tanto en el cine estructural como en su contrapartida, el cine *punk* de por ejemplo Scott y Beth B.



Las películas de Andy Warhol. Segunda época: la mirada inquieta

Put a peephole in my brain
Two New Pence to have a go
Like to be a gallery
Put you all inside my show.

DAVID BOWIE, «Andy Warhol»

1965. Poor Little Rich Girl

Ficha técnica: B/N, sonora, 67 minutos. *Intérprete:* Mazda Isalon (Edie Sedgwick). *Voz:* Chuck Wein.

Se suele citar *Vinyl* como la primera película de Warhol en la que aparece Edie Sedgwick. Sin embargo ya he comentado su presencia, aunque involuntaria y no prevista, en la anterior *Horse*. Ronald Tavel, guionista de ambas, da como fechas de rodaje el 15 y el 3 de abril de 1965, respectivamente[1]. Si, según todas las fuentes, *Poor Little Rich Girl* se rodó en

el apartamento de Sedgwick (en la 63rd Street de Nueva York) entre marzo y abril de 1965, su rodaje (por lo menos el de la primera bobina) tendría que ser anterior al de las dos películas citadas. Lo que sí es indudable es que por un lado *Poor Little Rich Girl* le ofrece a la actriz su primer papel hablado y protagonista y por otro su estreno el 26 de abril en la Film-Makers' Cinémathèque (Astor Place Playhouse) de Nueva York la convierte en la primera película de Sedgwick estrenada. La Andy Warhol Foundation for the Visual Arts la restauró en 1993.

Con *Poor Little Rich Girl* Andy Warhol daba a luz la primera entrega de lo que pretendía ser un gran fresco documental de 24 horas de duración sobre la figura y la vida de su amiga y rica heredera Edie Sedgwick. A pesar de que el proyecto no llegó a cuajar, quedan películas como *Face, Restaurant, Afternoon* o *Outer and Inner Space,* además de la presente, que nos aproximan a las intenciones y a la estética de ese retrato seriado que iba a llamarse *The Poor Little Rich Girl Saga* («La saga de la pobre niña rica»). El proyecto se inspiraba en el Fernand Léger que soñaba «con una película de 24 horas de una pareja cualquiera»[2] o en el Cesare Zavattini que aspiraba a «hacer una película de dos horas que mostraría dos horas de la vida de una mujer, minuto a minuto»[3]. Mekas reinvidica el carácter documental y neorrealista de *Poor Little Rich Girl,* llegando a afirmar que «supera todo lo que el *cinéma vérité* ha hecho hasta ahora»[4].



Shirley Temple en *Poor Little Rich Girl* (1936).

Si el contenido y la puesta en escena se acercan a la estética *vérité,* el título está sacado literalmente de una sentimental y fantasiosa novela (y de las consiguientes adaptaciones cinematográficas) que ocupa las antípodas estéticas de las propuestas de Léger y Zavattini. *The Poor Little Rich Girl* (1912) es un folletín de Eleanor Gates en el que una niña de siete años, Gwendolyn, ansía poder jugar y vivir al aire libre como cualquier otra niña para huir de la reclusión a la que se ve sometida en la casa de unos padres ricos más preocupados por el dinero y el estatus social que por la felicidad de la niña. Solo conseguirá cumplir su deseo por medio de la fantasía, a raíz de unas fiebres provocadas por la ingesta accidental de una medicina. El final feliz llegará con la figura del Doctor, que le receta paseos y diversión en el campo.

Existe una temprana y fiel adaptación cinematográfica, *The Poor Little Rich Girl* (Maurice Tourneur, 1917), con Mary Pickford en el papel protagonista; pero Warhol tomará el título de la versión de Irving Cummings de 1936, con Shirley Temple, cuyos episodios escribió Ralph Spence apartándose de la novela de Gates. En esta versión está ausente la secuencia del sueño, central en la novela. La protagonista, ahora llamada Barbara, carece de madre; tras perderse camino de la escuela, termina siendo adoptada por una pareja que trabaja en la radio, en la que el personaje de Temple acabará cantando hasta que el padre, reconociendo su voz, se reencuentra con ella. Obviamente el argumento de novela y películas no tiene nada que ver con la propuesta documental de Warhol, pero sí con la propia vida de Edie Sedgwick, que procedía de una familia adinerada y se convertiría en actriz y estrella después de ser «adoptada» por Andy Warhol. Shirley Temple había sido ídolo y modelo para el niño Warhol, quien incluso llegó a tener un retrato autografiado de la actriz[5]. El pintor solo lamentaba que en las películas siempre acabase apareciendo el padre de la niña para estropear la diversión[6].

Pero ¿quién era Edith Minturn Sedgwick? Nació en una familia aristocrática de Massachusetts. Conoció a Warhol en el apartamento de Lester Persky en enero de 1965. Con apenas 22 años Edie era ya un personaje conocido que aparecía en las páginas de la revista *Vogue*. Su relación con Warhol no duró más de un par de años, durante los cuales rodaron juntos una docena de películas, entre ellas *Afternoon*[7]. Algunas canciones de Dylan parecen estar inspiradas en ella («Like a Rolling Stone», «Just Like a Woman», «Leopard-Skin Pillbox Hat»), así como «Femme Fatale» de The Velvet Underground. En los documentos cinematográficos de Warhol Sedgwick se muestra como una mujer frágil («she aches just like a woman, but she breaks just like a little girl», canta Dylan) que en absoluto se ajusta al papel de *femme fatale*. En la novela *a* Warhol la bautiza como Taxi o Taxine. La familia de Sedgwick tenía un largo historial de enfermedades mentales, depresiones y suicidios. Ella misma murió a los 28 años de una sobredosis de barbitúricos.

Poor Little Rich Girl consta de dos bobinas de 33 minutos rodadas desde el mismo punto de vista, con tímidas panorámicas y *zooms* que rompen el estatismo del encuadre fijo de la primera época. La cámara todavía se siente atada a su personaje y su dinámica viene exigida por los movimientos y

acciones de la actriz, pero es una cámara perezosa que tarda en reaccionar ante los cambios de postura de Sedgwick. La película funciona como puente entre la mirada impasible de las primeras películas de Warhol y los movimientos «quijotescos», «gratuitos» e «innecesarios», en palabras de Bourdon[8], de obras posteriores.



Sedgwick incorporada en la cama al final de la primera bobina de *Poor Little Rich Girl*.

La cámara se sitúa en el interior del apartamento de Sedgwick. De derecha a izquierda, abarcando todo el espectro visual que las panorámicas permiten, tenemos una mesa en primer plano y una cama al fondo; un armario empotrado; un tocador; una pequeña tele, y, en el extremo izquierdo, lo que adivinamos puede ser la cocina, oscura y solo vislumbrada en los raros momentos en los que Sedgwick se dirige a ella. La cámara está a la altura de los ojos y por tanto recoge con un ligero picado la mayor parte del escenario descrito. Lo que resulta estéticamente sorprendente es el hecho de que toda la bobina esté

fuertemente desenfocada. Cuenta Malanga que cuando los dos rollos que habían rodado llegaron de vuelta del laboratorio, descubrieron que estaban desenfocados, así que decidieron repetir el rodaje una semana después, tras cambiar la lente defectuosa[9]. Pero el cineasta decidió incluir en la versión final el primer rollo de la primera sesión (desenfocado) empalmándolo con el segundo rollo de la segunda sesión (enfocado). Esta labor de «montaje» no se daba desde los tiempos de *Sleep*. La conservación del «error» o «errata» como elemento estético ya la habíamos visto en sus serigrafías y en su novela *a*. Pero aquí el desenfoque deja de ser circunstancial para acabar nublando el 50 por 100 de la obra.



La ausencia de diálogos no ayuda a la legibilidad de las imágenes. Retrato de Sedgwick al comienzo de *Poor Little Rich Girl*.

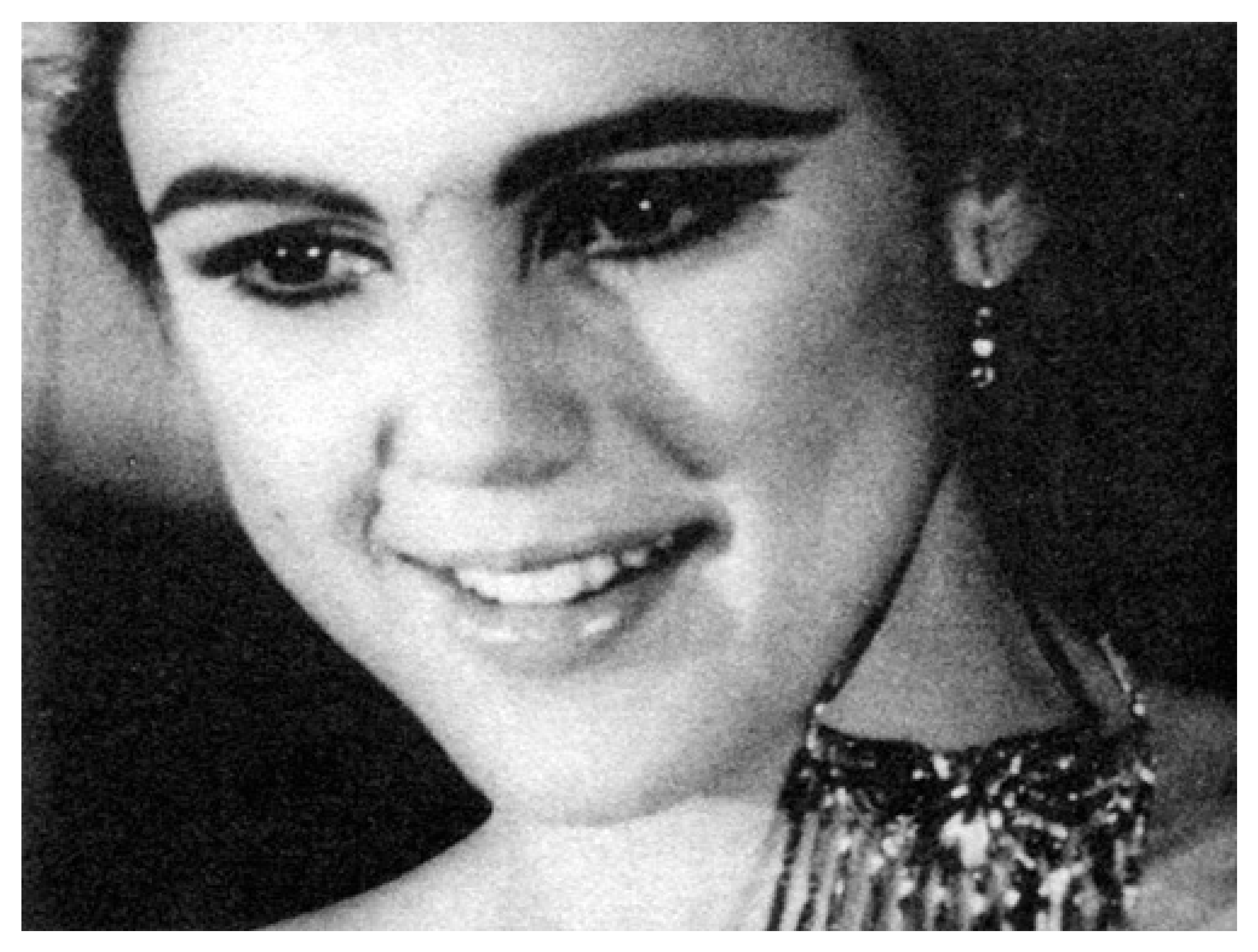
El resultado es un díptico cuyas partes se complementan. Si en la primera bobina apenas existe diálogo, ausencia que coadyuva a la ilegibilidad de las

imágenes, en la segunda la presencia de música, simultánea a los diálogos, oscurece el intercambio oral entre Wein y Sedgwick. La película comienza con un detalle del brazo desnudo de la actriz, tumbada en el lecho. Enseguida una panorámica a la izquierda permite un encuadre de su cara durmiente en un primer plano que se mantendrá a lo largo de casi tres minutos en un silencio solo interrumpido por algún ocasional claxon procedente de la calle. Este retrato inicial prácticamente mudo guarda gran similitud con los *Screen Tests*. *The Poor Little Rich Girl Saga,* o las entregas de la serie que se llegaron a rodar, no deja de ser un extendido retrato de la protagonista: no hay guion, no hay argumento: solo Sedgwick siendo ella misma, comportándose como ella misma.

La voz de Chuck Wein pronunciando el nombre del autor y el título de la obra «despierta» a Sedgwick, que se levanta y, saliéndose de campo, responde con un sonoro «Fuck off!», ofendida por ese «pobre niña rica» con el que claramente no se siente cómoda y que la pilla de sorpresa. Pero a lo largo de la película comprobaremos lo acertado del título; quizá la protagonista se dé cuenta de su propiedad, pues cuando Wein repita el título al final de la segunda bobina (rodada, recordemos, una semana después: resulta lógico el cambio de actitud a lo largo de ese período), Sedgwick mirará fijamente a cámara con una enigmática sonrisa en la boca.

Edie habla por teléfono, pide un zumo y café, fuma. En el minuto 10 pone un vinilo en el tocadiscos. Se trata de *The Very Best of the Everly Brothers* (1963), del que escucharemos diez de sus doce canciones en esta primera bobina. Mientras suena la cara A, con canciones como «Bye Bye Love», «'Til I Kissed You» o «Wake Up, Little Susie», Sedgwick regresa al lecho, recoge el teléfono, se suena los mocos, se quita el vestido blanco que lleva puesto (quedándose en bragas y sujetador oscuros), hace unos ejercicios gimnásticos tumbada en la cama, se sienta en el borde, bebe de una taza y de un frasco, mueve la cabeza al ritmo de la música, se maquilla sentada ante el tocador, estornuda, canturrea «Crying in the Rain», mueve la cabeza o los brazos al ritmo de la canción, marca un número de teléfono, fuma y vuelve al lado izquierdo del escenario para darle la vuelta al disco. Del lado B escucharemos cuatro canciones («All I Have to Do Is Dream» y «Devoted to You» entre ellas) y los primeros acordes de la quinta, interrumpida por el final

del rollo. La actriz baila ante el tocador, enciende un cigarrillo, responde al teléfono, se sirve una bebida y coloca objetos imposibles de identificar debido al desenfoque. Durante los cinco últimos minutos de esta bobina la cámara permanece fija, encuadrando a Sedgwick, incorporada en el lecho y prácticamente inmóvil, en plano entero.



Un descanso para nuestros ojos. El enfoque en la segunda bobina de *Poor Little Rich Girl* nos permite apreciar el fuerte maquillaje de la actriz, la cicatriz en el entrecejo y el característico pendiente.

La segunda bobina, perfectamente enfocada, llega como un descanso para nuestra fatigada vista. Durante medio segundo se cuela una toma falsa en la que vemos a Sedgwick sentada en el lecho en plano entero y a un hombre en el lado izquierdo, inclinado y con la cabeza fuera de campo. Este cuerpo extraño se alía con la anterior petición de Edie de varios zumos y cafés para evidenciar la presencia del equipo de rodaje en el apartamento. Hemos visto

insertos accidentales similares en *The Life of Juanita Castro* y *Beauty #2*. Tras el corte, rompiendo la continuidad tanto con este breve inserto como con la bobina anterior, Warhol nos ofrece un plano del vientre de la actriz que se mantiene fijo unos segundos hasta que ella cambia de postura y el encuadre se amplía a un plano entero. La definición y la claridad de la imagen, después de 33 minutos de penumbra, provocan varios interrogantes, sobre todo al comprobar que Edie lleva puesto un largo pendiente en la oreja izquierda y unas medias oscuras. Sujetador, bragas y peinado parecen ser los mismos que los de la bobina anterior, pero el pendiente y las medias resultan novedosos, lo que nos obliga a reconocer una clara elipsis temporal entre los dos rollos. Acostumbrados al rodaje continuo en las películas de Warhol y a la identidad entre tiempo de filmación y tiempo de proyección, sorprende esta elipsis que va más allá del mero tiempo necesario para la sustitución del chasis de la cámara, hasta que recordamos que entre el rodaje de la primera bobina y el de la segunda transcurrió una semana. Entonces lo que sorprende es la relativa continuidad entre ambas: misma ropa interior, mismo punto de vista.

La bobina comienza con una canción pop ya iniciada. Sedgwick fuma una pipa y conmina a «Chuck», fuera de campo, a despertar. Ambos inician un diálogo que ocupará el resto de la película. Tan pronto comienzan la conversación, la cámara de Warhol se ciñe a un primer plano corto de Sedgwick siguiendo sus movimientos a lo largo de ocho minutos. En oposición al anonimato de sus facciones en la primera bobina, en este plano apreciamos el fuerte maquillaje de la actriz, los ojos y labios pintados, la peca en la mejilla derecha y la obvia cicatriz en el entrecejo. Al accidente de tráfico que provocó esta cicatriz se aludirá en *Beauty #2*. Durante estos ocho minutos Chuck y Edie hablan de sus sueños (él sueña con gente cantando «What Have They Done to the Rain», ante el asombro de ella, pues es una de las canciones que acaba de poner; ella sueña con unas infinitas escaleras de mármol blanco por las que tiene que descender bajo un cielo azul), de trastornos alimentarios, de lo mucho que ella tiene que hacer y demás banalidades. El tema del sueño invoca las imágenes vaporosas y la atmósfera narcótica del primer rollo.

Sedgwick contesta al teléfono pero Wein boicotea la conversación llamándola y poniendo un disco (de The Shirelles; oiremos «Everybody Loves a Lover», «Tonight’s the Night» y «Mama Said», entre otras) que ahoga su voz.

Mientras habla hace expresivas muecas y exhibe sorpresa. Cuando se levanta la cámara queda por un momento fija en la pared del fondo antes de reaccionar y seguirla al tocador, ya en plano medio y retomando el diálogo con Chuck. Mientras hablan de la gente rica que ella conoce y de lo cambiada que está, ella se maquilla ante el espejo, carga la pipa, se sienta en la cama, bebe de un frasco y regresa al tocador. La cámara mantiene un plano entero fijo durante 90 segundos antes de acercarse a un primerísimo plano de ella chupando de la pipa.

Cuando las seis canciones de la cara A del disco terminan, comienza a sonar «It Ain't Me, Babe» de Bob Dylan, que se repetirá en versión de Joan Baez con un volumen más bajo, lo que optimiza nuestra apreciación de la conversación en curso. Tanto ella como él tararean algún verso de la canción. Wein le propone probar vestidos del ropero y le lanza uno desde fuera de campo. Ella protesta débilmente («No me apetece probar ropa») pero desde ese momento hasta el final de la película no veremos más que el proceso de elección de ropa, como si se preparase para salir. Después de calzar unas botas altas prueba un abrigo de piel de visón («El abrigo más hermoso del mundo», afirman ambos)[10]. Desde este momento y durante los siete minutos que restan de película sonará un dueto operístico[11]. Finalmente se quita el abrigo, las botas y el cinturón y se pone el vestido blanco, largo, ajustado y elegante que la espera en la cama. Un collar y un toque de perfume completan su equipo. Así vestida se sienta en la cama, coge el teléfono para llamar a Donald Lyons y en primer plano escucha los créditos orales de Wein: «Mazda Isalon[12] como Poor Little Rich Girl», momento en el que dirige a cámara una intrigante mirada; «Guion: Hal Larson», seudónimo del propio Wein; y «Cámara: Mr. Andy...», crédito que queda cortado por el final prematuro de la bobina.



Sedgwick se prueba «el abrigo más hermoso del mundo». Segunda bobina de *Poor Little Rich Girl*.

A lo largo de todo el diálogo se sienten las buenas vibraciones y la complicidad existentes entre ambos interlocutores. Abundas las sonrisas y las risas por ambas partes. Hablan de igual a igual, sin jerarquías. Si Chuck la «despierta» al principio de la película, en el segundo rollo será ella quien insista: «Chuck, ¿vas a despertar?». No sucederá esto en los más elaborados, jerárquicos y crueles diálogos de *Beauty #2* (que podemos leer como continuación de *Poor Little Rich Girl)* ni en los humillantes interrogatorios de Tavel en *Screen Test No. 2*. En estas dos películas el contenido dialógico tiene como función infligir daño al personaje en cuadro, y la palabra se utiliza como instrumento de tortura. En *Poor Little Rich Girl* esa meta no existe (si exceptuamos el primer «Fuck you!» de Sedgwick para defenderse del apodo de «pobre niña rica»); de ahí la mayor banalidad, intrascendencia e inocencia

del intercambio oral. Si comparamos esta cinta con *Beauty #2,* comprobaremos cómo a pesar de que la actriz es la misma, el vestuario es el mismo (sujetador, bragas y pendiente) y la voz fuera de campo es la misma, la interrelación de los dos personajes cambió de timbre a lo largo de los meses que separan una obra de la otra. En *Beauty #2* Sedgwick está atrapada en un guion y en una situación prefabricados. En *Poor Little Rich Girl* se le concede la libertad de ser ella misma.

Esta libertad se complementa con la libertad de movimientos de la propia cámara. El espacio claustrofóbico e inescapable de *Beauty #2,* en el que Edie se siente atrapada (abandonar la cama implica abandonar la película), da paso aquí, quizá por primera vez en una película de Warhol, a un vagabundeo de personaje y cámara. Las panorámicas y los *zooms* todavía son tímidos. La cámara, aún perezosa, se mantiene fija durante largos minutos, y cuando se mueve lo hace solo en función de los movimientos de la protagonista, que siempre está en campo. Todavía no ha adquirido la vida propia que exhibe en *Camp,* en la que se mueve por el escenario independiente y ajena a diálogos y personajes. Pero es su misma pereza, su lenta capacidad de reacción, la que provoca los momentos más abstractos. Si el rostro de Edie, encuadrado en primer plano, se mueve saliéndose de campo, la cámara queda fija y abstraída por algunos segundos en el vacío de la pared del fondo. Lo mismo sucede cuando la cámara penetra en las zonas oscuras del escenario: la cocina, la parte inferior del cuadro o el armario. El campo y el fuera de campo se tocan por un instante cuando Wein le lanza el vestido desde detrás de la cámara y cuando ella, incapaz de abrir un frasco, se lo da a él para que la ayude.

Si en algo destaca *Poor Little Rich Girl* es en el acentuado desenfoque de la primera bobina. No es la primera vez que Warhol nos ofrece imágenes borrosas. *Henry Geldzahler* estaba levemente desenfocada, así como algunas bobinas de *Kiss* y varios *Screen Tests*. *Screen Test No. 2* sufría un desenfoque más pronunciado que suavizaba los rasgos del protagonista sin llegar a borrarlos. Y en su cine posterior Warhol destacará la arbitrariedad de su trabajo fotográfico empleando no solo movimientos de cámara sino también enfoques y desenfoques caprichosos y antojadizos. Pero nunca repetirá la hazaña de abstraer hasta tal punto la acción por medio de un desenfoque tan intenso. La intimidad que produce el desenfoque (que oculta celosamente el

cuerpo de Sedgwick) se hace añicos en la segunda bobina, en la que Edie toma pastillas, fuma marihuana y muestra su cuerpo sin pudor.

La abstracción provocada por el desenfoque entronca con preocupaciones formales y materialistas en principio ajenas al cine de Warhol. En muchos momentos el visionado de la primera parte recuerda a *Tom, Tom, the Piper's Son* (Ken Jacobs, 1971), en la que la cámara se adentra en el grano de la emulsión de una vieja película, abstrayendo y borrando la imagen, destacando su plasticidad por encima de su representatividad. *Unconscious London Strata* (Stan Brakhage, 1982) comparte con *Poor Little Rich Girl* el contexto realista y documental. Pero donde Brakhage prescinde de cualquier pretensión representativa y se centra en los aspectos plásticos y líricos de las imágenes, Warhol no puede ocultar la presencia de la protagonista, y la existencia de este personaje hace más dura la aceptación de un desenfoque que se interpone entre el público y el objeto de su mirada y que al mismo tiempo funciona como metáfora del vacío, de la soledad, de la vanidad y de la abulia de la sociedad que la «pobre niña rica» representa.

---

1 Véanse los guiones respectivos en *Ronald Tavel: His Life & Works*.

2 Jonas Mekas cita al artista francés en *Cahiers du Cinéma,* núm. 586, enero de 2004, pág. 71.

3 Según escribe Jonas Mekas, el 29 de abril de 1965, en su *Movie Journal,* pág. 186.

4 *Ibíd.*

5 Bockris, *op. cit.,* pág. 41.

6 Goldsmith, *op. cit.,* pág. 13.

7 La primera bobina de *Afternoon* se proyectó inicialmente como parte de *Chelsea Girls*. Véanse Jonas Mekas («The Filmography of Andy Warhol», en Coplans, *Andy Warhol)* y *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures*.

8 Bourdon, *op. cit.,* pág. 208.

9 Malanga, *op. cit.,* pág. 43.

[10] Warhol dejó escrito que este abrigo era la «marca de fábrica» de Sedgwick *(POPism,* pág. 138).

[11] La ópera, a la que eran aficionados Ondine y Billy Name, formaba parte del ambiente sonoro de la Factory. Se escuchan fragmentos operísticos en el cine de Warhol y arias y duetos ahogan las conversaciones de la novela *a,* haciéndolas inaudibles (uno de los títulos barajados por su protagonista es *Maria Callas:* «Podríamos llamar el libro *Maria Callas»,* dice Ondine en la página 258).

[12] Así transcribe Callie Angell el seudónimo *(The Films of Andy Warhol: Part II,* pág. 22). La revista *Vogue* (agosto de 1965) lo transcribe como «Mazda Isphahan» (recogido en Stein, *op. cit.,* pág. 245).

1965. Restaurant

Ficha técnica: B/N, sonora, 33 minutos. *Intérpretes:* Edie Sedgwick, Ondine, Donald Lyons, Dorothy Dean, Ed Hennessy, Ed Hood, Ann Reynolds, Bibbe Hansen, Sandy Kirkland, Gordon Baldwin, David Sulzberger.

Recién alcanzada la mayoría de edad a los 21 años, Edie Sedgwick recibió una herencia que dilapidó en seis meses. Aficionada a invitar a sus amistades a cenar, tanto en Cambridge como en Nueva York, estas pequeñas fiestas contribuyeron a la fama de la modelo. A ellas acudían Warhol y el cortejo que Sedgwick conservaba de los tiempos de Cambridge. En junio de 1965 la actriz reunió a un grupo de personas en el restaurante L'Avventura de Nueva York, ocasión que el cineasta documentó en su *Restaurant* («Restaurante»). Conocida también como *Party Sequence* («Secuencia de la cena») y a veces citada como *L'Avventura, Restaurant* constituye una nueva entrega de la nunca concluida *The Poor Little Rich Girl Saga*. Jonas Mekas menciona la colaboración de Chuck Wein y da como fecha de rodaje el mes de mayo[13]. Pero Gordon Baldwin, uno de los comensales, afirma que fue rodada el sábado 26 de junio y proyectada en la Factory el lunes siguiente, día 28[14]. La película se restauró en 1992. Las diferentes fuentes no siempre citan a los mismos participantes.

Restaurant consta de una sola bobina y un único plano, si no tenemos en cuenta dos brevísimas notas introductorias, quizá accidentales, en las que se nos muestra, primero, a un fotógrafo en el restaurante vacío y después un plano general del interior del restaurante con un pedestal entre las mesas que ocupan los comensales[15]. (Ya mencioné cortes semejantes en *Beauty #2, The Life of Juanita Castro, Poor Little Rich Girl* y *Kitchen)*. La imagen es tenebrista, y los abundantes negros son intensos. Este casi subliminal plano de situación cobra importancia narrativa toda vez que el siguiente plano encuadra únicamente la parte superior de una mesa a lo largo de 15 minutos, reduciendo

la presencia humana a las voces, a las sombras y a las manos que se mueven entre los cubiertos. De este modo la primera mitad de la película recuerda formalmente más a las primeras e impasibles películas mudas de Warhol que a su inquieto trabajo posterior. *Restaurant,* al igual que *Poor Little Rich Girl,* es una obra de transición entre ambas épocas estilísticas.

Lo que vemos durante esos primeros 15 minutos es un picado del mantel que cubre la mesa sobre el que descansan botellas, platos, un cenicero, vasos, tenedores y servilletas. De existir algún espacio que no sea el de la mesa, se encuentra engullido por las intensas sombras. Y tras estos objetos inertes, tras esta naturaleza muerta, adivinamos manos y sombras que se mueven y gesticulan. Los diálogos, desordenados, simultáneos y con la ocasional pausa, son difíciles de seguir, oscurecidos por la mala calidad del sonido y por la música ambiental del restaurante, que no es tal, sino música programada por el equipo de rodaje (la presencia de Chuck Wein se intuye por una alusión de Hennessy a un disco que puso «Chuckles» y Sedgwick llega a preguntar directamente: «¿Dónde está Chuck?»).

Un camarero, de pantalón negro y camisa blanca, recortado por el encuadre y de espaldas a nosotros, se sitúa ante la mesa y nos sorprende porque ocupa un espacio que pensábamos imposible. La elevada longitud focal minimiza la profundidad y aplana la imagen, las distancias son engañosas y la cámara parece estar pegada a la mesa. Sorprende, pues, averiguar que existe este espacio entre cámara y mesa que el camarero recorre una y otra vez. No será hasta la segunda parte, cuando el cuadro se abra, cuando comprendamos las relaciones espaciales con mayor claridad. Este espacio, el del camarero, será ocupado por una mujer recién llegada (Sedgwick) a la que saludan efusivamente. Ella a su vez saludará con entusiasmo a Ondine. Acompañada de un hombre, su vestido deja ver una parte generosa de la espalda. La mujer se sienta en el lado derecho del encuadre. Vemos el cigarrillo que sostiene, la cartera negra que deja sobre la mesa, el vaso del que bebe. Edie pide un cigarrillo y un brazo trajeado (el de Donald Lyons) entra en campo desde la izquierda y le ofrece tabaco y una cerilla encendida. Las voces se atropellan, animadas, salpicadas de risas.

Y así llegamos a la mitad de la película, en la que se produce un inesperado movimiento de cámara. El cuadro se cierra por medio de un torpe

zoom en dos breves saltos, como si el fotógrafo estuviese ensayando el encuadre correcto, e inmediatamente después se abre tan lentamente que apenas nos percatamos cuando el *zoom* se detiene brevemente en un par de ocasiones. Este pausado retroceso focal es una reedición del que se producía al inicio de *Vinyl*. Por otra parte la estructura de *Restaurant* nos recuerda a la de *Poor Little Rich Girl:* ambas están divididas en dos partes bien diferenciadas, de las cuales la primera es abstracta, en un caso por medio de un excesivo acercamiento focal, en el otro por un pronunciado desenfoque. En ambos casos la legibilidad de la segunda parte nos permite reinterpretar la primera.



Don Lyons le coge la mano a Sedgwick en *Restaurant*.

A medida que nos alejamos de la mesa comienzan a entrar en cuadro nuevos elementos: manos, brazos, una corbata rayada, cigarrillos, una piña, las medias de malla de Sedgwick... Hasta llegar a la primera cara, que será la de

Edie. Y comenzamos a entender la distribución espacial de los demás convidados alrededor de la mesa. Las cabezas del fondo todavía están cortadas por el encuadre y Sedgwick tiene medio cuerpo fuera de campo, pero las conversaciones siguen y el *zoom* continúa. La distribución de los comensales, partiendo de Edie y en sentido antihorario, es la siguiente: Ann Reynolds, Ed Hood (calvo, con corbata a rayas y gafas), Dorothy Dean (con gafas), Ed Hennessy (con patillas) y Donald Lyons.

Los comensales estudian los menús que el camarero reparte. A la derecha asoma el pedestal de una estatua cuya sombra se proyecta sobre el brazo de Sedgwick. El camarero regresa para tomar nota. Ondine, con patillas, gafas y pantalones cortos, que ahora vemos sentado entre Lyons y Hennessy, se levanta e intercambia su lugar por el de Reynolds. La mayor amplitud del espacio, en continua expansión, permite ver una mayor interrelación entre los personajes: alguien se acerca a hablar con uno de ellos, Lyons le coge la bandeja al camarero, las conversaciones continúan y el encuadre ya nos permite ver un espacio blanco vertical, quizá una cortina, que en el lado izquierdo destaca sobre el fondo negro; y, bajo la mesa, sobre el suelo, unos cables que seguramente forman parte de la instalación necesaria para el rodaje. Y por fin, mientras Reynolds se pasa la mano por el pelo y mira a cámara, el *zoom* se detiene. Sin embargo, todo el camino recorrido por ese lentísimo *zoom* se deshace en una décima de segundo con un brusco, rápido e inesperado acercamiento al bolso de Sedgwick que está sobre la mesa. El encuadre resultante es aún más corto que el de los primeros 15 minutos.

Entramos así en una tercera y bien definida sección. Si en la primera la cámara estaba fija, concentrada en un detalle casi abstracto de la mesa, y en la segunda, a modo de transición, el encuadre se amplía imperceptiblemente hasta mostrarnos un plano general de la mesa (una especie de *Wavelength* en miniatura e invertido), a partir de ahora el rasgo estilístico dominante, en conjunción con el *zoom,* será la panorámica. La cámara comienza a deambular por el escenario y asciende hasta la cara de Edie y la de Ondine, sentado tras ella. Edie se siente cómoda, habladora, centro de atenciones y consciente de la presencia de la cámara; Edie se comporta como una «superestrella» que se sabe querida por el público. La cámara se detiene sobre los rostros de Hood, de Dean, de Reynolds, saltando de uno a otro por medio de panorámicas.

El encuadre se abre y entran en campo la joven Bibbe Hansen acompañada de un hombre. La cámara, que sigue deslizándose de derecha a izquierda, por primera vez va más allá del pedestal para encuadrar una segunda mesa a la que se sientan Gordon Baldwin, Sandy Kirkland y David Sulzberger. Un nuevo camarero toma nota de las peticiones mientras la cámara explora durante unos minutos a la gente, sedente o erguida, que se encuentra alrededor de esta segunda mesa. Una panorámica nos lleva de regreso a la mesa principal. La conversación se expande, involucrando a los comensales de ambas mesas en una única charla que se alarga en un plano de conjunto fijo.

A pesar de que ahora tenemos más referencias espaciales, los cambios de posición de los comensales, la llegada de gente nueva, el tránsito entre ambas mesas y el tenebrismo general dificultan la perfecta identificación de personajes y posiciones. Algunos comienzan a comer y la cámara retoma los movimientos panorámicos a uno y otro lado, arriba y abajo, proponiendo diferentes composiciones pictóricas: un grupo de tres personas, cuatro comensales comiendo, Ondine entre Edie y Kirkland. Hacia el final Sedgwick mira hacia la segunda mesa, siempre más oscura, momento en el que la bobina llega a su fin.

¿Quiénes son los comensales? Todos, excepto Ondine, formaban parte del círculo de amistades de Edie en Cambridge. Ed Hood, eterno estudiante de Harvard, protagonizará cuatro *Screen Tests* (ST149-152, 1965-66), *My Hustler, The John* (cuarta y séptima bobinas de *Chelsea Girls)* y *Ed Hood* (bobina 42 de *****)* y participará en *Bike Boy* y en la no estrenada *Superboy*. Dorothy Dean, licenciada en bellas artes, empleada del *The New Yorker,* aparece en *Afternoon, Space* y *My Hustler* y responde al nombre de Do Do en la novela *a*. De fuerte personalidad y gran ingenio, parece ser que fue ella la autora del sobrenombre de Warhol: Drella (mezcla de Cenicienta [«Cinderella»] y Drácula, por la blancura casi albina de su piel). Donald Lyons, antiguo estudiante de Harvard, crítico de cine y amigo de Paul Morrissey, actuará en *Kitchen, Afternoon* y *Space*. Alexandra Kirkland volverá a compartir cartel con su amiga Sedgwick en *Prison*. Gordon Baldwin es comisario de arte. La artista Bibbe Hansen, una adolescente de trece años en el momento del rodaje, es hija del miembro de Fluxus Al Hansen y madre del músico y cantante Beck. Formó parte del grupo de rock femenino The

Whippets y sus experiencias en un centro de detención fueron la base para la película *Prison*, en la que actuó. De sus dos *Screen Tests* (ST128-129, 1965), el segundo fue seleccionado para *The Thirteen Most Beautiful Women*. Edmund Hennessy, amigo cercano de Edie, volverá a actuar para Warhol en *Space*.

En *Restaurant* reencontramos el tenebrismo y el espacio opresivo de *Vinyl,* con la que comparte el *zoom* de retroceso como rasgo estilístico más destacable, mientras que las panorámicas de la tercera parte son un adelanto de *Camp*. La imagen está habitada por intensos negros que dificultan la lectura del espacio. Solo algún blanco ocasional (una cortina, la camisa del camarero) pone una nota de luz en la composición. El encuadre corto de la primera sección ayuda igualmente a ocultar el contexto, pues deja fuera de campo a las personas cuyas voces escuchamos; el mismo papel cumple el pedestal que separa los dos espacios, pues oculta los cuerpos y los rostros creando un pequeño fuera de campo al interior del encuadre; e idéntico objetivo persigue la iluminación, centrada en la mesa, que deja en sombra el fondo del escenario. Desde este fondo oscuro surge algún rostro que repentinamente entra en cuadro al adentrarse en el haz de luz: los límites del campo equivalen al alcance de los focos: lo que está más allá de ellos queda fuera de campo, por mucho que se encuentre situado al interior del encuadre. Las sombras cobran cierto protagonismo: tanto el pedestal como las personas erguidas proyectan sus sombras sobre los sedentes; y Sedgwick se mantendrá en sombra mientras el camarero descorcha una botella. Al igual que las voces, estas sombras hacen presente lo que se encuentra fuera de campo. De igual manera Chuck Wein y el propio Warhol entran en la diégesis cuando mencionan sus nombres.

Las conversaciones son animadas, triviales, simultáneas, intranscendentes. Importan más los gestos (expresión de asombro de Edie, risas, exclamaciones de gozo al saludar a un recién llegado) que las palabras en sí. La poca calidad del sonido le da a la conversación un aire irreal, oscuro y tenebrista como la propia imagen. Y sobre ese fondo sonoro indefinido destaca de vez en cuando alguna frase, un nombre, un saludo, algún insulto. Sedgwick es indudablemente el centro de atención y *Restaurant* es un retrato de la Sedgwick pública y social.

Pero lo que parece una improvisación abierta y no climácica, un documental *vérité* de un grupo de aspirantes a «estrellas» esperando que le sirvan la cena, resulta estar perfectamente coreografiado. Destaca a primera vista ese hueco en la parte frontal de la mesa, necesario para la cámara, en el que nadie se sienta. Baldwin cuenta que, estando sentado en la mesa secundaria, recibió una nota que lo instaba a levantarse y acercarse como camarero a la mesa primaria[16]. Habíamos visto cómo una nota semejante cambiaba de manos en la primera parte. Pero este intento de controlar las actuaciones choca con la exuberancia y la animación de las conversaciones y las fuertes personalidades de los invitados (Sedgwick, Ondine y Dean principalmente). El carácter documental y la improvisación acaban venciendo las pretensiones de llevar a cabo una actuación prevista en algún guion.

J. J. Murphy destaca el elemento ficticio sobre el documental, y desde ese punto de vista analiza la presencia de Ondine en la película. Como personaje ajeno al grupo de Cambridge, su función es, según Murphy, la de provocar «tensión dramática». El hecho de que se cambie de sitio no es más que una estrategia para que veamos su ropa informal, que contrasta fuertemente con los trajes de los demás. Ondine se enzarza en una agria discusión con Dean, llegando a utilizar insultos racistas, a los que Dean responde con más palabras descalificadoras. Mientras los demás se preguntan qué pinta Ondine en ese ambiente, Sedgwick insiste en la «genialidad» de su amigo[17].

El título alternativo *L'Avventura* nos permite meditar sobre el inopinado parentesco entre el Warhol de *The Poor Little Rich Girl Saga* y el Michelangelo Antonioni de *L'Avventura* (1960), *La Notte* (1961), *L'Eclisse* (1962) e *Il Deserto Rosso* (1964). La tetralogía del cineasta italiano explora la alienación y la abulia de las clases altas, su incapacidad para encontrarle sentido a la vida, el vacío existencial que intentan llenar con fiestas, pretensiones artísticas y viajes vacacionales. Y la herramienta que utiliza para esa exploración es una narración tan diluida y repleta de silencios y momentos vacíos que casi desaparece tras el valor documental de las imágenes. Esta descripción bien se podría aplicar a *The Poor Little Rich Girl Saga*. Incluso la verborrea que padecen los personajes de Warhol imita la charla frívola e intranscendente de, por ejemplo, la primera parte de *L'Avventura*. La incomunicación, tema recurrente en las películas de Antonioni, es directamente

abordada por Sedgwick en *Outer and Inner Space:* «La gente tiene tantos problemas para comunicarse». Como en el cine del italiano, toda la verbosidad, la cena, los encuentros y las pretensiones de los personajes de *Restaurant* no consiguen llenar el vacío de unas vidas que intuimos frágiles y superficiales.

---

13 Jonas Mekas, «The Filmography of Andy Warhol», en Coplans, *op. cit.,* pág. 151. Warhol alude a «una película que estábamos rodando en L'Avventura» «una tarde de mayo» *(POPism,* pág. 139).

14 Gary Comenas, *Warholstars*: *The Life, World and Films of Andy Warhol* (www.warholstars.org).

15 Para J. J. Murphy *(op. cit.,* pág. 100), *Restaurant* es la primera película de Warhol que utiliza cortes estroboscópicos.

16 Gary Comenas, *Warholstars*.

17 Murphy, *op. cit.,* pág. 102.

1965. Outer and Inner Space

Ficha técnica: B/N, sonora, 33 minutos. *Intérpretes:* Edie Sedgwick, Gerard Malanga.

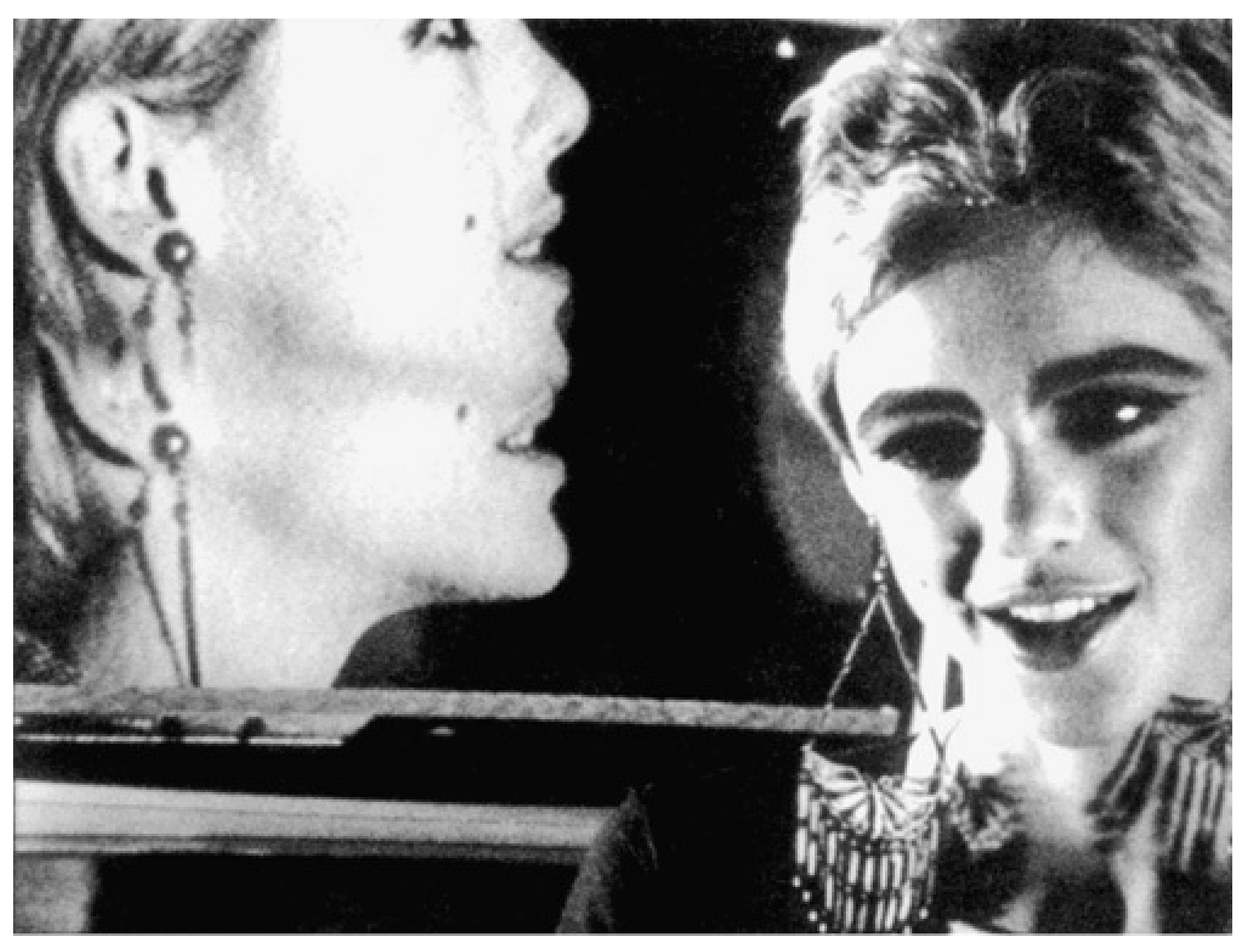
El 30 de julio de 1965 Andy Warhol recibió en préstamo una cámara de vídeo Norelco con fines promocionales. La entrega quedó registrada en la novela *a;* en la página 23 Drella (Warhol) la desempaqueta diciendo: «Qué emocionante, mi nueva cámara». Durante ese verano Warhol grabó una docena de cintas de media hora de duración (en una de ellas Billy Linich le corta el pelo a Edie Sedgwick)[18] que ahora no se pueden reproducir porque el sistema creado por Norelco pronto se volvió obsoleto. Las únicas cintas a las que podemos tener acceso son aquellas reproducidas en el celuloide de *Outer and Inner Space*.



Diferentes puntos de vista para la representación seriada de una mujer: Edie Sedgwick en *Outer and Inner Space* y Jacqueline Lee Bouvier en estas *8 Jackies*.

Outer and Inner Space («Espacio exterior e interior»), rodada en la Factory en agosto de ese año, constituye un nuevo capítulo de *The Poor Little Rich Girl Saga,* pero al mismo tiempo su construcción formal nace del

entusiasmo de Warhol por la imagen videográfica y de la posibilidad que se le ofrece, por medio del vídeo, de duplicar el rostro de la persona retratada dentro del mismo fotograma. Si a esto le añadimos la utilización de doble pantalla, que permite cuadruplicar el busto de Sedgwick, tenemos como resultado la película de Warhol que más se acerca al serialismo pictórico, así como una precursora del videoarte y de las videoinstalaciones actuales. El cineasta propone una serie de variaciones sobre el rostro de Sedgwick que, multiplicado, mantiene su identidad a pesar de los cambios: llegamos a tener cinco Edies en pantalla cuando la imagen del monitor se distorsiona o el cuadro se corre, duplicándose. Como en la pintura *8 Jackies* (1965), Warhol nos propone la representación múltiple y seriada de una mujer que puede repetir o variar la pose (frontal o de perfil) para ampliar las posibilidades retratísticas, es decir, para ofrecer una visión más completa de la persona retratada. Neocubismo: proyección simultánea de diferentes puntos de vista del mismo objeto, ruptura de las leyes de la perspectiva. *Outer and Inner Space* se estrenó el 8 de febrero de 1966 en la Film-Makers' Cinémathèque de Nueva York. El Museum of Modern Art (MoMA) la restauró en 1998.

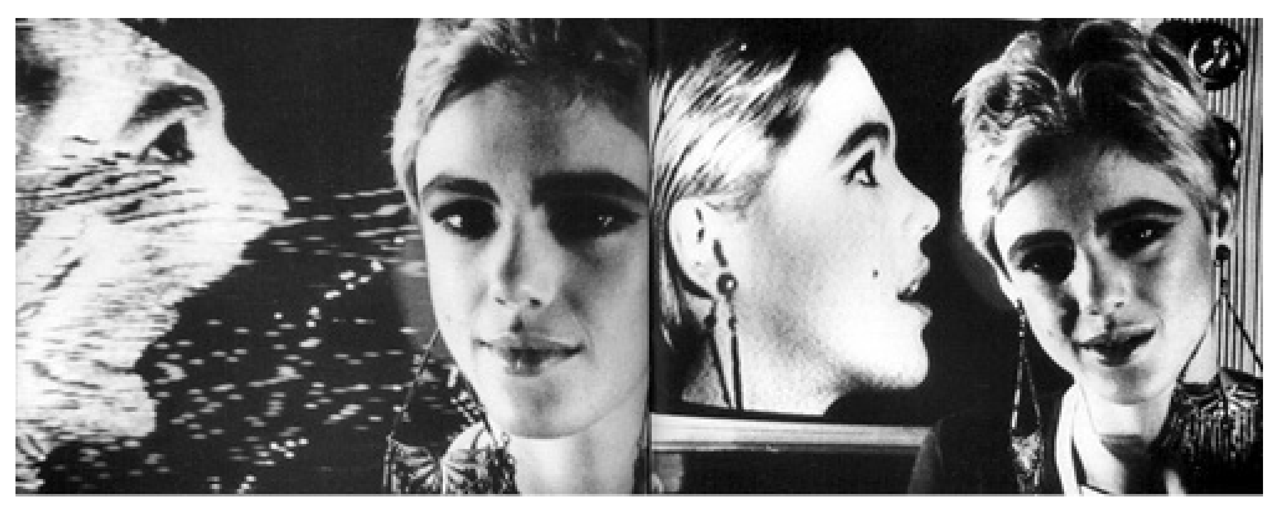


Multiplicación de rostros en *Outer and Inner Space*.

La película, la primera que Warhol diseñó para doble pantalla, consta de dos bobinas de 1.200 pies, rodadas una a continuación de la otra pero proyectadas en dos pantallas contiguas con una duración, por tanto, de 33 minutos. Cada una de ellas incluye material grabado en vídeo que se reproduce en un monitor de televisión, por lo que la duración total de las tomas originales supera las dos horas. Las cintas de vídeo Norelco tenían una duración de media hora, prácticamente la misma que la de las bobinas de 1.200 pies. Pero esa no es la única coincidencia: si *Outer and Inner Space* no es estrictamente una obra videográfica (el soporte es cinematográfico), Warhol en realidad utilizaba su cámara de cine Auricon como si de una videocámara se tratase. La posibilidad de grabar el sonido en la propia película, común a ambas cámaras, y la utilización del cine como medio de documentar la vida diaria en la Factory, avalan esta tesis (históricamente las primeras obras

videográficas, salvando las de Nam June Paik, consistían en el mero registro de actuaciones e intervenciones; posteriormente identificamos el vídeo con las filmaciones domésticas, y el cine de Warhol tiene mucho de registro doméstico).

Edie Sedgwick es, una vez más, el objeto de la mirada de Warhol. Al principio de la película tenemos, en la pantalla de la izquierda, un doble retrato de Sedgwick: en la mitad izquierda se reproduce en un monitor un primerísimo plano de perfil, sobre fondo negro y mirando a la derecha, grabado en vídeo; ante él la misma actriz ocupa la mitad derecha del cuadro en un primer plano corto frontal, con la vista dirigida un poco hacia nuestra izquierda. La pantalla del monitor de vídeo coincide prácticamente con los límites del encuadre. En la pantalla de la derecha vemos al mismo personaje en la misma posición y en el mismo escenario, aunque en un encuadre más abierto. En el monitor de vídeo vemos otro primerísimo plano de Sedgwick, mientras la Edie «real», la «exterior», la cinematográfica, está sentada en plano medio. La pantalla de la derecha funciona, pues, como plano de situación de la escena de la izquierda. La subpantalla del monitor atrapa a la actriz en un eterno primer plano e impone sus propios límites, independientes de los *zooms* y del encuadre que Warhol aplique al conjunto.



Distorsión videográfica en el minuto 10 de *Outer and Inner Space*.

El movimiento en *Outer and Inner Space* se reduce a un cambio en la longitud focal que permite abrir o cerrar el cuadro mientras la cámara

permanece fija en el trípode. Es el mismo movimiento, tímido y tentativo, del principio de *Vinyl* y de *Restaurant*. Pero al proyectarse en dos pantallas, esta breve y simple manipulación magnifica su potencialidad estética, dado que el *zoom* de retroceso de la pantalla izquierda acaba entrecruzándose con el *zoom* de acercamiento que tiene lugar en la de la derecha, haciendo coincidir, por un instante, la amplitud del encuadre en ambas pantallas. El movimiento se inicia alrededor del minuto 4 en la pantalla derecha. Después de ver a Gerard Malanga entrar desde la izquierda para manipular brevemente la parte posterior del monitor, el cuadro comienza a cerrarse lentamente a lo largo de 20 segundos hasta conseguir un encuadre ligeramente más largo que el de la pantalla izquierda. A partir de aquí, y durante algo menos de ocho minutos, los encuadres de ambas pantallas coincidirán (el de la izquierda es un tanto más corto, dejando fuera de campo el marco del monitor que sí vemos en la derecha). El de la derecha se mantendrá fijo hasta el final de la proyección. En el minuto 12, y a lo largo de 80 segundos, se produce el movimiento inverso en la pantalla izquierda, abriéndose el cuadro hasta un plano medio de Sedgwick similar al que veíamos en la derecha al principio de la película y pasando inevitablemente por un encuadre idéntico al de la otra pantalla. Desde este momento hasta el final los únicos cambios formales son los que se producen al interior de sendos monitores. La cara de la protagonista se puede distorsionar en el monitor; puede «saltar», multiplicando el número de rostros visibles; o puede diluirse y casi desaparecer tras la «nieve» estática. Estas distorsiones y/o manipulaciones pueden ser accidentales o provocadas por Malanga, al que vemos acercarse al monitor un par de veces. Está claro que su presencia solo es posible cuando el encuadre se abre, y sus hipotéticas intervenciones resultan invisibles cuando el encuadre de la pantalla coincide con el marco del monitor, borrando así cualquier referencia contextual. Pero adivinamos su presencia, sentado a la derecha de Sedgwick, cuando su mano entra en cuadro y, por detrás del cuerpo de la actriz, manipula los mandos del monitor. Hacia el final las imágenes reclusas en el monitor desaparecen antes del final de las bobinas de celuloide que las registran. En la izquierda el monitor se apaga bruscamente un par de minutos antes del final, momento en el que Sedgwick se inclina a la izquierda como para llenar el espacio que su doble dejó vacío y en el que el brazo de Malanga manipula los mandos del

televisor. En el monitor de la derecha el rostro de Sedgwick desaparece para dar paso a una serie de planos-contraplanos de una mujer y un hombre de sombrero, quizá de alguna película del oeste, que apenas discernimos, borrosos tras una capa de «nieve» y granulosidad. La imagen desaparece tras un punto de luz que se pierde en el centro del monitor. Sedgwick continúa hablando mientras su sombra, y la sombra de sus grandes pendientes, se proyectan en la pantalla apagada del televisor.



A la derecha el cuadro «salta» multiplicando el número de Edies en *Outer and Inner Space*. En la pantalla de la izquierda el menor tamaño de la Edie «exterior» la sitúa virtualmente en un plano posterior al monitor de vídeo, creando la ilusión de que su mirada se dirige directamente a la Edie «videográfica» o «interior».

¿Qué hace Edie? Básicamente hablar, a cuatro voces, y beber, y mascar goma, tanto en la impresión cinematográfica como en la magnética. Y la Edie exterior tose y ríe y grita y bosteza y estornuda y gesticula y rompe papeles y hace muecas y levanta los brazos. El rostro de la actriz en el monitor tiene la vista levantada, como si le hablase a una persona que se encuentra en un estadio superior. Pero su boca está a pocos centímetros de la oreja de la Edie cinematográfica, como si se estuviese hablando a sí misma desde otra dimensión. (La mirada en las alturas recuerda en su misticismo a la de Renée Falconetti en *Jeanne d'Arc's lidelse og død* y por tanto, en una versión irreverente, a la de Bookwalter en *Blow Job).* Y la Edie cinematográfica se escucha a sí misma, en el monitor, y comenta sus propias palabras (se escucha pero no se mira, excepto en un par de momentos en los que, sorprendida de sus propias palabras, gira la cabeza para verse de reojo en el televisor, quedando

cara a cara consigo misma: si la Edie del televisor engloba dentro de su campo de visión a la Edie del otro lado, la Edie filmada tiene la mirada en alguien que se encuentra fuera de campo). Sedgwick se habla a sí misma a cuatro voces, pero el sonido del monitor va y viene (¿manipulado por Malanga?): con voz o sin voz, su presencia es el detonante de los comentarios de la Edie exterior: cuando habla, provoca comentarios y reacciones; cuando no hay sonido, se ve forzada a continuar su monólogo en solitario. Entre el silencio y la simultaneidad de las cuatro voces se despliega una rica gama de posibilidades sonoras.

La diagonal de su mirada, en el plano vertical del monitor, se cruza con la diagonal (vista dirigida a la izquierda) de la Sedgwick exterior. Son dos posiciones y dos miradas que reproducen los dos estadios del *zoom:* primer plano y plano medio, que también se entrecruzan en el minuto 12 cuando una pantalla abre el cuadro mientras la otra lo cierra. Estas líneas de fuga, visuales y de encuadre, complican las relaciones espacio-temporales. Recordemos que lo que en principio son dos bobinas consecutivas se proyectan simultáneamente, pervirtiendo nuestra percepción temporal. En cuanto al espacio, la perspectiva queda herida desde el momento en que el tamaño de la cara de Sedgwick interior, la del monitor, a una distancia mayor de la cámara, es sensiblemente más grande que el tamaño de la Sedgwick exterior, por lo que se produce una distorsión de las relaciones espaciales: lo que está más cerca es más pequeño, contradiciendo las leyes de la perspectiva. Así, cuando Warhol cierra el cuadro hasta un primer plano, la Sedgwick sentada delante del monitor, ausentes las referencias espaciales, parece encontrarse detrás de la Sedgwick interior; y su mirada hacia la izquierda parece estar directamente dirigida al rostro del monitor que a su vez tiene la mirada dirigida a la primera. Los espacios, al igual que el tiempo, se entrecruzan; cine y vídeo se mezclan, interior y exterior se confunden.

¿Qué dice Edie? El sonido de *Outer and Inner Space* es muy deficiente y el «diálogo» es prácticamente inaudible. Sin embargo, esta imposibilidad comunicativa lo que hace es potenciar el aspecto visual y la construcción plástica de la obra. Para analizar el contenido del texto me baso en el intento de transcripción de Lisa Dillon Edgett[19]. Como en tantas películas de Warhol, los diálogos funcionan más como «decorado» o atrezo que como textos para

escuchar e interpretar.

En el monitor de la izquierda la protagonista hace un esfuerzo por estar a la altura de la construcción dual de la película y por «hablar sobre... por lo menos sobre el espacio». Pero esta pretendida profundidad de sus comentarios es continuamente boicoteada por la Sedgwick exterior que se escucha a sí misma: «Realmente no tengo nada que decir», «parece una sarta de sandeces», «soy tan frágil», «me pone de los nervios tener que escucharlo», «nunca imaginé que fuese tan patética», «es tan aburrido»... Al mismo tiempo, en la pantalla derecha, Edie parece haberle cogido el hilo al monólogo y habla con relativa soltura sobre rutinas cotidianas (como maquillarse), sobre ropa y diseños (retomando un comentario que escucha en el monitor), sobre la incomunicación, sobre piedras marinas, sobre peces de colores, sobre gentes y coches, sobre una visita a Londres, sobre el calor que hace (mientras se abanica con las manos), sobre la depilación, sobre los egipcios, sobre la hipnosis y, finalmente, retomando inconscientemente las teorías de Brakhage relativas a la visión, sobre las formas y los colores que se pueden ver con los ojos cerrados.

El texto de Edie fluctúa entre el monólogo y el diálogo consigo misma. Son dos monólogos (el «interior» del vídeo y el «exterior» de la película) que se entrecruzan pero que al mismo tiempo están dirigidos a una segunda persona concreta (la línea que traza la mirada de la actriz evoca a un receptor físico de sus comentarios, situado fuera de campo, cuyo poder como maestro de ceremonias adivinamos, como cuando le da instrucciones claras de que estornude). Pero las relaciones comunicativas se complican: la Sedgwick interior consigue saltarse el espacio del monitor para hablarle al oído a la Sedgwick exterior. La voz procedente del monitor, pregrabado detonante de su improvisación, cumple la función que en otras películas *(Screen Test No. 2, Beauty #2)* realizaban Tavel o Wein como «incitadores» o «inquisidores», llevando al límite la autoestima de los protagonistas. Aquí Sedgwick tiene que enfrentarse consigo misma, tiene que responder a su propio discurso y a su propia imagen pública, lo que en definitiva resulta mucho más duro y cruel. «Soy tan frágil», reconoce. Es esa fragilidad la que pretende fracturar el cine de la crueldad de Warhol. Ella reacciona ante su propia voz pregrabada como si no hubiese estado presente en la grabación, como si fuese la voz de una

persona ajena. Se autocritica, retoma temas, gesticula con asombro, se autoparodia (vocalizando, sin emitir sonido, las palabras que salen del monitor) y, hacia el final, en el momento más hilarante de la película, responde a los estornudos del monitor con otros tantos estornudos en el espacio «exterior», en un auténtico intercambio comunicativo. Son estornudos artificiales: «Puedo hacer eso cuando quiera», confiesa, incitándonos a distinguir los estornudos reales de los fingidos. (Aquí no podemos menos que recordar los continuos estornudos de la actriz en *Kitchen:* ¿reales o fingidos?). En cierta manera su propia voz, procedente del monitor, tanto la incita a hablar como obstaculiza su discurso, al mismo nivel que otros sonidos externos (teléfono, ruido de un avión) que interrumpen el fluir del monólogo.

El marco de la pantalla pierde presencia ante el marco del monitor. Durante la mayor parte de la película ambos coinciden, pero cuando no (cuando Warhol nos ofrece un plano medio de la actriz, con el monitor tras ella y el espacio de la Factory como contexto), la oscuridad general del lugar de rodaje hace destacar el marco del televisor y su rectángulo de luz con un constante primer plano interno. No importa cuánto se aleje la cámara: la Sedgwick interior, atrapada en el aparato, nunca podrá mostrar su cuerpo. La cabeza de la Sedgwick exterior está encuadrada de tal modo que no sobresale del marco del monitor: es un espacio «exterior» que está cercado por el espacio «interior» del vídeo. Por mucho que tengamos un plano de conjunto de la Factory, con Edie sentada ante un televisor, la fuerza de este, con una luz interna que sobresale de las sombras, convierte el plano medio de la protagonista en un primer plano más distante (en contra de las leyes de la perspectiva): los dos rostros, enmarcados por la tele, están más lejos, cierto, pero siguen siendo básicamente rostros en cierta manera independientes de los cuerpos que los sostienen.

Espacio exterior e interior: el cine y su tridimensionalidad y veracidad contra la plasticidad y bidimensionalidad del vídeo; la luz reflejada (cine) contra la luz emitida (vídeo); la realidad contra la ficción (esa película de vaqueros que se cuela en el monitor); el arte y el museo contra el comercio y el espacio doméstico (representado por la televisión); el retrato frontal contra el perfil; la imagen pública contra el subconsciente y la fragilidad personal; la frivolidad de la Edie exterior contra la trascendencia y seriedad de la interior;

la gesticulación de una contra la inmovilidad de la otra; el plano general contra el primer plano; la videoinstalación, que se proyecta hacia el futuro, contra los *Screen Tests* del pasado (cine primitivo) de los que bebe este retrato cuádruple; la doble pantalla contra la imagen monocanal. Alicia a través del espejo. *Outer and Inner Space* es una película de gran riqueza en la que se resumen muchos de los temas de Warhol: la celebridad como imagen pública, el retrato como actuación, la repetición como pintura serial animada. Está a caballo entre la mirada impasible de la primera época y la inquieta de la segunda. Es una obra de transición que se inspira en la técnica retratística primitiva de los *Screen Tests* siendo al mismo tiempo pionera del videoarte y de las videoinstalaciones (será utilizada, junto con otras obras de doble pantalla, en los EPI)[20]. Warhol llegará a producir cientos de horas en vídeo, aunque principalmente de carácter comercial y promocional (incluyendo sus vídeos musicales) y diarísticos *(Factory Diaries).* La excepción es *Water* (1971), una pieza en blanco y negro de media hora, encargada por Yoko Ono, que consiste en un primer plano del recipiente de agua de la Factory, con sonido ambiental y conversaciones casuales en la banda sonora. *Outer and Inner Space* se erige, pues, como pieza única, pero de gran calado, en la cinematografía de Warhol.

---

18 Según Warhol en *POPism,* pág. 151.

19 «What Edie Said», publicado por esta audióloga en *From Stills to Motion & Back Again: Texts on Andy Warhol's Screen Tests & Outer and Inner Space,* Vancouver, Presentation House Gallery, 2003, págs. 27-39.

20 Para una mejor comprensión de la importancia de los Exploding Plastic Inevitable, véanse «"My Mind Split Open": Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable», de Branden W. Joseph (en Tanya Leighton [ed.], *Art and the Moving Image. A Critical Reader,* Londres, Tate Publishing, 2008, págs. 92-111); y «On the Plastic Inevitables and the Strobe Light», en Mekas, *Movie Journal,* págs. 242-244.

1965. My Hustler

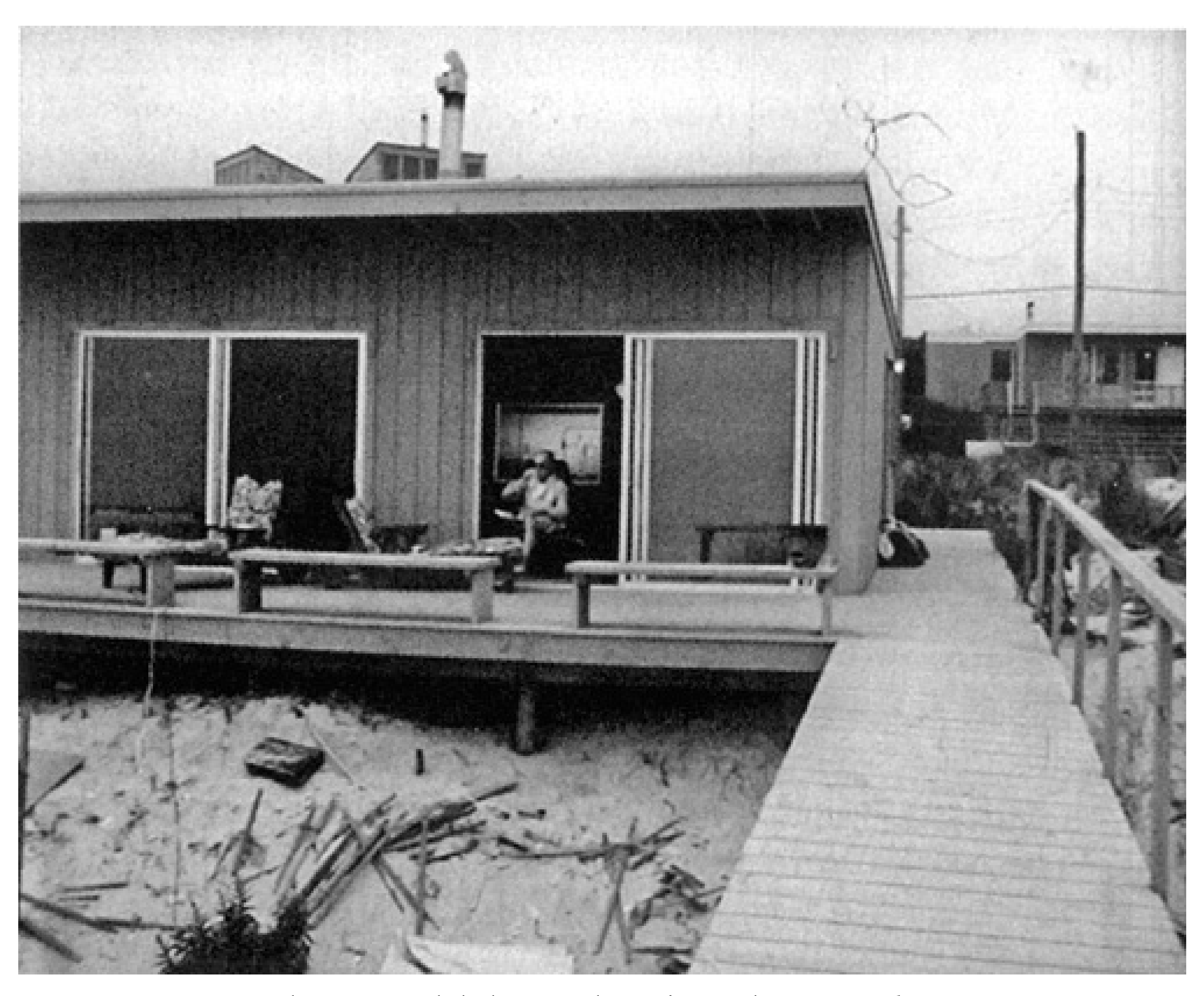
Ficha técnica: B/N, sonora, 67 minutos. *Intérpretes:* Paul America, Ed Hood, Joseph Campbell, Genevieve Charbin, John D. McDermott, Dorothy Dean.

Chuck Wein, acreditado como codirector, es el autor de la idea argumental para *My Hustler* («Mi chapero»), «basada en mil noches con Ed Hood y Genevieve Charbon»[21]. Él y Dorothy Dean se encargaron de la producción. El título parece estar inspirado en el de *My Geisha (Mi dulce geisha,* Jack Cardiff, 1962). No hubo guion durante el rodaje: los personajes improvisaban basándose en sus propias experiencias como prostitutos o como clientes. «Los actores hicieron lo que hacían en la vida real», confirma Warhol[22]. Adriano Aprà ve cierta semejanza entre la cinta de Warhol y las situaciones de la pieza de Jean Cocteau *Le Bel indifférent* (1940), que Jacques Demy llevaría al cine en 1957[23].

Aprovechando el largo fin de semana del Labor Day (del 4 al 6 de septiembre) de 1965, el equipo de rodaje (Warhol, Wein, Dorothy Dean, Morrissey, Malanga, Billy Linich, Daniel Williams y el fotógrafo Stephen Shore, además de los actores y actrices) se trasladó a la barra de arena de Fire Island, popular lugar de veraneo en el estado de Nueva York, para filmar *My Hustler,* que se estrenó al mes siguiente en la Film-Makers' Cinémathèque. Fue la primera película de ficción que Warhol rodó en exteriores y su primer éxito comercial. El aún mayor éxito económico de *Chelsea Girls* propició un reestreno de *My Hustler* en el Hudson Theater en junio de 1967, con 13 minutos de material extra, montado por Daniel Williams, que incluía un retrato de cuatro minutos de Paul America, fragmentos de un *Screen Test* de Ed Hood y Malanga en abrigo de piel bailando en la playa. Angell cita una secuela de la película, *My Hustler II,* compuesta de las bobinas *My Hustler: In Apartment* y *My Hustler: Ingrid* (con Ingrid Superstar), además de un *My Hustler (Out of*

Focus) con Jack Smith. Durante el rodaje de *Midnight Cowboy,* en el que participó gente del entorno de la Factory, Warhol sentiría que «la gente con dinero le estaba quitando los temas al *underground* y a la contracultura para darles un buen y lustroso tratamiento comercial [...]. Están entrando en nuestro territorio»[24]. Warhol y Morrissey decidieron contraatacar retomando el tema de la prostitución masculina (el de *My Hustler* y *Midnight Cowboy)* para una película en color, *Flesh* (Paul Morrissey, 1968), que pretendían estrenar antes de la de Schlesinger.

My Hustler, restaurada por el Estate and Foundation of Andy Warhol en 1989, consta de dos bobinas de 33 minutos. La segunda mantiene un encuadre fijo a lo largo de toda su duración mientras que la primera anticipa los movimientos de cámara que serán moneda de cambio en su cine posterior. Pero lo realmente sorprendente de esta bobina es la existencia de dos cortes en cámara que la dividen en tres planos. El primer corte tiene lugar en el minuto 16, en el que pasamos bruscamente de un plano de los personajes conversando en el porche a uno del chapero tumbado en la playa. Cuatro escasos minutos después, el segundo corte nos lleva de vuelta a la escena de la casa. Este inesperado montaje apenas interrumpe el fluir de las imágenes porque tanto la casa como la playa son visitadas repetidamente, dentro del mismo plano, por medio de panorámicas y barridos, aquí sustituidos por sendos cortes estroboscópicos. De hecho cerca del minuto 4 existe un tercer corte, esta vez físico, que pasa prácticamente desapercibido al estar inserto en medio de un barrido. Tendremos que entenderlos más como erratas o accidentes que como ensayos del montaje en cámara que Warhol practicará en su etapa final.

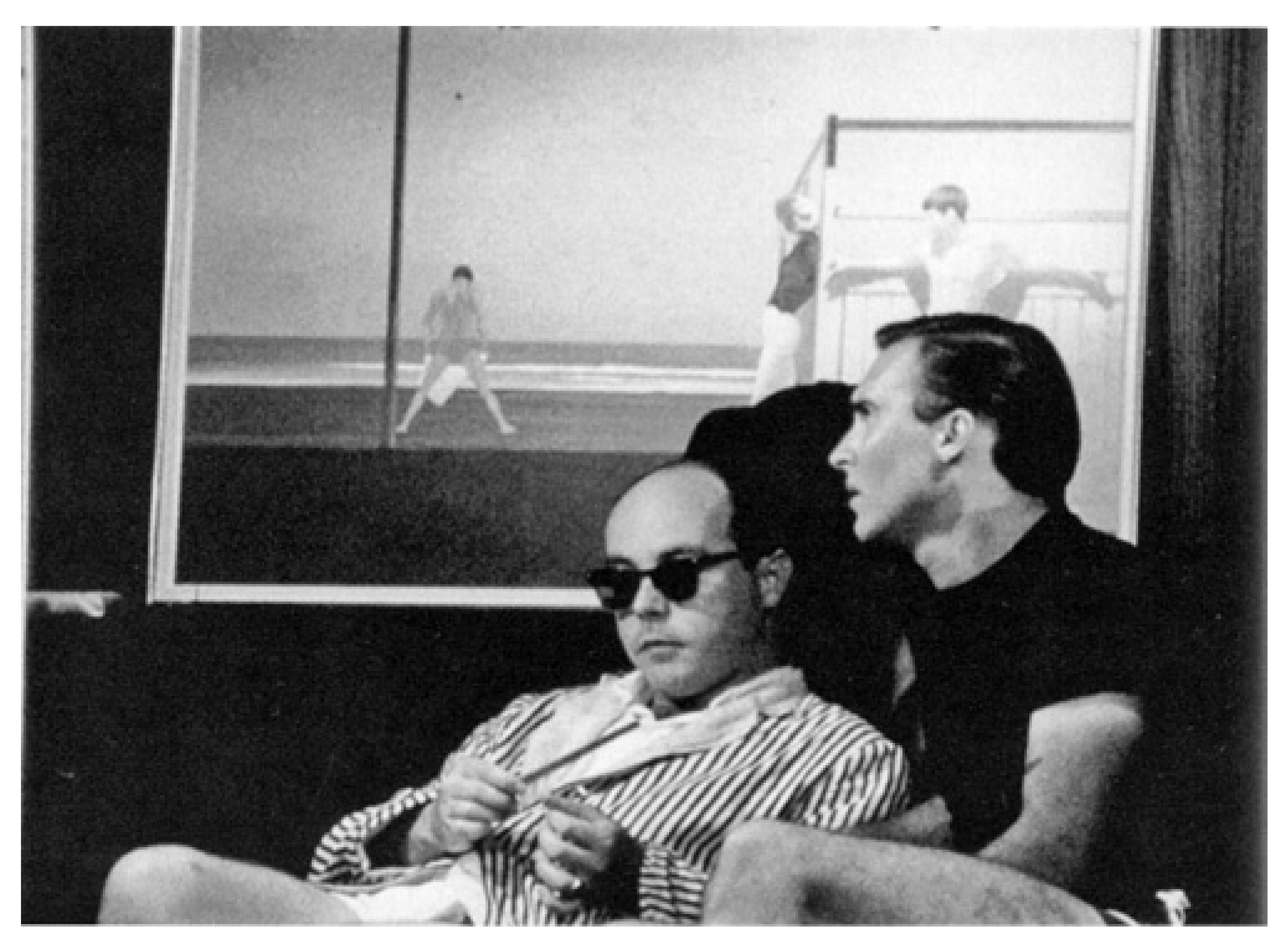


Plano general de la casa al comienzo de *My Hustler*.

La película comienza con un plano general de una casa de veraneo. Sentado a la puerta que da al porche está el «cliente» (Ed Hood, que repetirá papel en *Chelsea Girls)*. Cuando su criado Kali (John McDermott) entra en cuadro, un rápido *zoom* reencuadra la escena, dejando fuera de campo su cabeza. Ed, calvo, con gafas oscuras, las piernas desnudas y un periódico en el regazo, critica la vestimenta de su recién contratado sirviente: debería llevar uniforme, ya que en el anuncio especificaba la palabra «disciplina», a la que le da un significado ambiguo (menciona botas y «conocimientos del cinto y del cuero», alusiones sadomasoquistas que recuerdan a *Vinyl,* en la que McDermott interpretaba el papel de Cop). Además de sirviente, Kali ha de ser guardaespaldas de Ed y de su chapero (Paul America)[25], al que señala fuera

de campo. La cámara inicia una torpe panorámica a la izquierda y sigue al chapero, que se dirige a la playa, se saca la camisa, se pone protector solar y se tumba. En este primer plano picado de la playa el encuadre cerrado deja al mar fuera de campo. Ed cita el inicio de la *Divina Commedia* («Nel mezzo del cammin di nostra vita...»), pregunta por la «bella Genevieve» y sentencia en italiano: «Le follie della dolce vita sono finite». Si la posibilidad de poseer una casa en la playa y contratar a un sirviente y a un chapero señala claramente la procedencia social del personaje de Ed, estas citas eruditas en un idioma extranjero dibujan a una persona culta que contrasta con la simpleza y la falta de dinero del poco cultivado personaje de Paul America. Ed dirá claramente que, para conquistar a Paul, «se necesita dinero e inteligencia».

Desde este plano entero de Paul, tras un corte imperceptible, la cámara sube al cielo y hace un rápido barrido de vuelta a la casa. En la pared del fondo, tras Ed, vemos ahora con más claridad un cuadro de Alex Katz que reproduce una caseta de baño contra la que se apoyan un hombre y una mujer mientras en la playa, a la izquierda, juega otro hombre. El cuadro es un espejo de la escena que está a punto de tener lugar. Genevieve se sienta al lado de Ed[26]. Estos dos personajes, sentados a la derecha del espacio diegético (aquel que cubre la panorámica), comentan en los siguientes minutos la presencia de Paul, tumbado en el extremo izquierdo de la panorámica y ajeno a ellos. La disposición de los personajes imita la del cuadro de Katz[27]. Este es el segundo homenaje cinematográfico directo de Warhol a un pintor contemporáneo, después del explícito reconocimiento de Robert Indiana en *Eat*.



Ed y Joe hablan ante el cuadro de Alex Katz en la primera bobina de *My Hustler*.

Ed le explica a Genevieve que solicitó la presencia de Paul a través de Dial-A-Hustler («Chaperos a domicilio») y alaba la belleza física del muchacho. «¿A quién te recuerda? ¿A la torre de Pisa? ¿O al Empire State Building?», pregunta Ed, en una irónica referencia al carácter fálico de la película *Empire*. La rivalidad entre Ed y Genevieve se manifestará en el diálogo entre ambos, que continúa fuera de campo. Colegimos que ella suele seducir a los acompañantes de Ed para luego abandonarlos. Reconoce no estar tanto interesada en el sexo como en vengarse de Ed, que la acusa de querer simplemente poner a prueba la homosexualidad de Paul, de querer excitarlo para después dejarlo. Durante este duelo Paul se pone a hablar con alguien fuera de campo. La cámara reencuadra la escena para desvelar la identidad del interlocutor: Joe Campbell[28] se sienta al lado de Paul, las piernas rozándose, la mano colgando casualmente entre los muslos de Paul. En el

alejado punto de observación de la casa se nota nerviosismo. Ed le pide a Genevieve que llame al intruso. Al principio Joe no se da por aludido, hasta que por fin se señala a sí mismo como diciendo «¿Es a mí?» y acude a la llamada de la mujer.



Seducción en la playa: Joe y Paul en *My Hustler*.

Joe, apurando el paso, sale de campo por la izquierda para después, en primer plano, pasar por delante de la cámara, agachando la cabeza en un inocente intento de no «interrumpir» el rodaje, como si la cámara estuviese ahí ajena a la película que están rodando, como si el mismo Joe no estuviese representando un papel y no tuviese nada que ver con la cámara. Ed reconoce a Joe: «Oh, pero si es Sugar Plum Fairy»[29].

Joe se justifica ante Ed: «Solo estábamos hablando. Lo conozco desde hace tiempo». Poco después una pareja heterosexual, de la que solo vemos los pies,

se tumba en la arena detrás de Paul. Los veremos besarse cuando el cuadro se abra. Ed está a la defensiva con Joe. Joe le pregunta a Genevieve si está casada y tiene hijos. «¿Te tiene pinta de tener hijos?», le retruca Ed. En el mundo de la Factory apenas hay lugar para la familia burguesa tradicional.

El segundo cambio de plano nos devuelve a la casa. Todos quieren conquistar a Paul. El diálogo llega a su momento cumbre cuando apuestan a ver quién se queda con Paul. Cada uno da su opinión sobre la belleza física de su objeto de deseo. (Ondine recuerda que Paul America «era la personificación de la satisfacción sexual total. Sin cerebro en la cabeza», añade malévolamente)[30]. Paul, ajeno a la conversación, sacude la arena de un periódico en el que podemos leer el titular «Muhammad in Detroit».

Genevieve se acerca al chapero. Un barrido nos sitúa en el chalé, donde solo quedan los dos hombres y rivales comentando las acciones de la mujer: «Quiere poner a prueba su virilidad». Joe, viejo profesional del ramo, se interesa por el aspecto monetario de la propiedad de Ed y del servicio «Chaperos a domicilio». Joe prefiere trabajar solo; así no necesita pagar porcentajes a ninguna empresa. Ante las indiscretas preguntas de Joe, Ed repite que no quiere hablar del pasado, sino del presente y del futuro. Quizá sea una manera de ocultar su edad, siendo consciente de que físicamente está en inferioridad de condiciones. En la segunda bobina será Joe quien se niegue repetidamente a contestar a la insistente pregunta de Paul sobre su edad. En el mundo de la prostitución la apariencia es importante (este será uno de los temas de la segunda parte) y Joe sabe que hay un límite temporal para ejercerla. Ahora, mientras observan al joven Paul, hablan de la edad. «Yo aún tengo su edad», dice Joe mirando a Paul. «En tu corazón», contesta la afilada lengua de Ed.



Seducción en la playa: Genevieve y Paul en la primera bobina de *My Hustler*.

Un barrido nos lleva de vuelta a Paul y Genevieve y la escena de la playa se mantendrá en pantalla hasta el final de la bobina. De Joe y Ed solo quedan sus voces. Genevieve le pone crema en la espalda a Paul. El encuadre se abre lentamente hasta un plano general de la playa. Hay gente caminando junto al mar. Genevieve y Paul se levantan y corren a bañarse. A Ed no le gustan los avances de su vecina. La cámara asciende y se acerca al mar y busca a la pareja entre las olas y la sigue en sus movimientos por la orilla. La bobina termina con un comentario de Ed sobre lo «bien dotado» que está Paul y con un plano general de Genevieve y Paul regresando del mar.

Mucho se ha escrito sobre los movimientos de cámara en *My Hustler*. Hay gente, especialmente los propios interesados, que los achaca a la influencia o insistencia de Chuck Wein y/o Paul Morrissey, quienes querrían convencer a

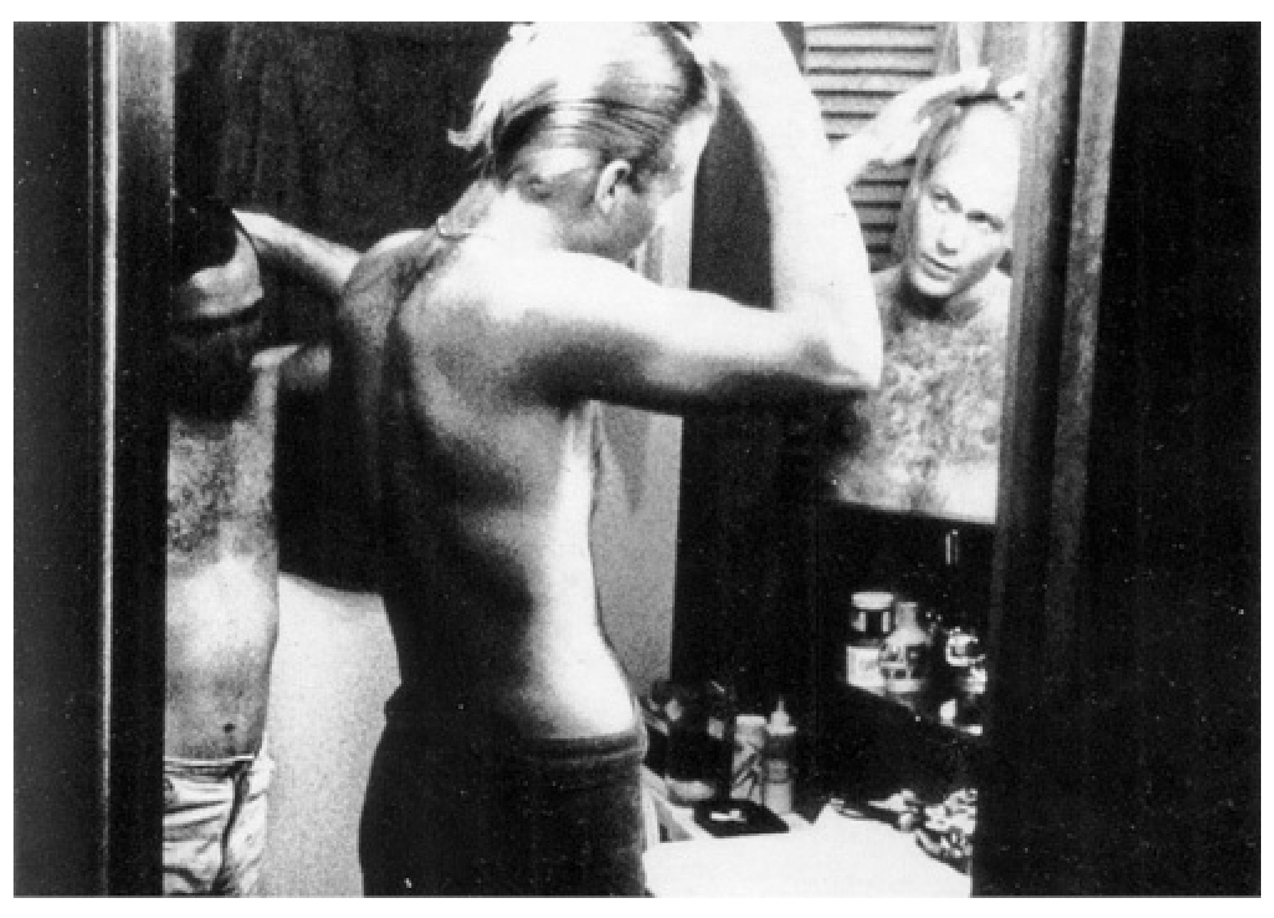
Warhol de que hiciese una película a base de planos independientes, con cortes y movimientos de cámara convencionales. Como hemos visto, Warhol ya había movido la cámara con anterioridad y era perfectamente capaz de entender las implicaciones estéticas de sus decisiones, sin tener que depender del criterio de otros. Por otro lado, si Wein y Morrissey hubiesen realmente convencido a Warhol de la necesidad de un lenguaje más convencional, el cineasta no se habría decantado por el plano fijo en la segunda bobina.

Las panorámicas y los *zooms* no impiden que la cámara mantenga encuadres fijos durante largos minutos. Pero en cierta manera preludian el estilo posterior del cineasta, como cuando el *zoom* nos acerca y aleja de Paul varias veces seguidas sin ninguna funcionalidad narrativa. La torpeza del operador imprime un pequeño temblor al encuadre antes del inicio de las panorámicas, que tampoco son fluidas, sino ásperas e irregulares. En un momento dado una panorámica nos lleva de regreso a la casa pero la cámara se pasa del encuadre previsto (Ed sentado a la puerta) y tiene que retroceder brevemente. Estos reajustes del encuadre son muy comunes, a veces para incluir la pintura que cuelga de la pared, otras para dejar ver el rostro de la persona que se acerca a hablar con Paul, y alguna más, con cierto retraso, para no dejar fuera de campo la cabeza de un personaje que se incorpora de repente.

Lo más interesante de esta primera parte es la dicotomía entre el campo y el fuera de campo, dualidad presente en todo el cine de Warhol pero que aquí adquiere una mayor estilización gracias a una interesante utilización del sonido (un sonido con una calidad de registro, por vez primera en Warhol, mínimamente aceptable, debido a la labor técnica de Dan Williams y Morrissey). Estando el micro dirigido hacia la casa, todo lo que sucede en la playa queda en silencio (las conversaciones, la radio de Paul, incluso el sonido del mar). Paul, objeto de las conversaciones y del deseo de los tertulianos, se mantiene fuera del campo sonoro ajeno a la apuesta que se está llevando a cabo sobre él, en una escenografía sonora similar a *Harlot,* aunque en esta los personajes en cuadro, aunque mudos, sí podían escuchar la conversación y reaccionar ante ella. El resultado tiene algo de onírico: vemos acciones y diálogos sin sonido y al mismo tiempo escuchamos voces sin imágenes. El cuerpo semidesnudo de Paul es el aglutinante de ambos mundos.

La realidad y el deseo.

La segunda bobina mantiene el encuadre fijo. Nos encontramos ahora dentro de la casa, la cámara situada en el pasillo encuadrando el interior del cuarto de baño. Entre ambas jambas de la puerta vemos, a la derecha, el lavabo con su espejo y, al fondo, un tabique del que cuelgan toallas y tras el que adivinamos la ducha. El ligero picado y la falta de espacio remiten a la claustrofóbica puesta en escena de *Vinyl,* sin el sadomasoquismo pero con todo el erotismo. En los espacios domésticos (la cocina de *Kitchen,* la de *Chelsea Girls,* la de *I a Man;* el cuarto de baño de *Bike Boy;* los dormitorios de *Poor Little Rich Girl* o de *Beauty #2)* es donde Warhol se siente más cómodo para diseccionar las relaciones y los comportamientos humanos. El cuarto de baño y la ducha pueden servir de patético contrapunto a la pretendida grandeza de un suicido *(Lupe)* o, asociados a la desnudez, como lugares de fuerte connotación erótica.



El cuarto de baño como espacio erótico: seducción a través del espejo en la segunda bobina de *My Hustler*.

El cambio de bobina es brusco: pasamos del amplio espacio exterior, la playa, el mar y el cielo, a este minúsculo lavabo en el que mal se revuelven dos personas. En cuanto al aspecto temporal, se produce una elipsis que bien podemos delimitar. Recordemos que la primera bobina terminaba con Paul y Genevieve regresando de la playa. Ahora Paul se ducha y asea, presumiblemente para quitarse el salitre y la arena del cuerpo (habría, pues, continuidad con el rollo anterior); la ausencia de Genevieve es fácilmente explicable por el propio contenido de la escena. Pero esta intimidad del baño se ve invadida, ya desde el principio, por la presencia de Joe, con el que compartirá el espacio en todo momento. Joe retoma el proceso de seducción que había iniciado en la playa. No tenemos constancia del contenido de su conversación con el chapero en el primer rollo; por el contrario, esta segunda bobina registrará el continuo diálogo entre los dos profesionales del sexo.

Al principio es Joe quien está ante el espejo manipulando un cepillo de dientes eléctrico. La voz de Paul (y es la primera vez que la oímos) se queja desde la ducha de que no hay agua caliente. Cuando Paul sale, Joe se saca el bañador y desaparece tras el tabique de la ducha sin interrumpir la conversación. Pero Paul no ocupa inmediatamente el lugar de Joe ante el espejo sino que, desnudo y secándose con la toalla, desaparece en el espacio que está oculto tras la jamba izquierda. Después se pone la toalla alrededor de la cintura y se afeita. Joe sale de la ducha, se seca mostrando el cuerpo desnudo y se pone los pantalones. El aseo de ambos hombres continúa sin prisa: se ponen desodorante y talco en el sobaco, usan colonia, se cepillan los dientes, se quitan la cera de los oídos y Joe le aplica crema a Paul en la espalda y lo masajea mientras se hace la manicura.

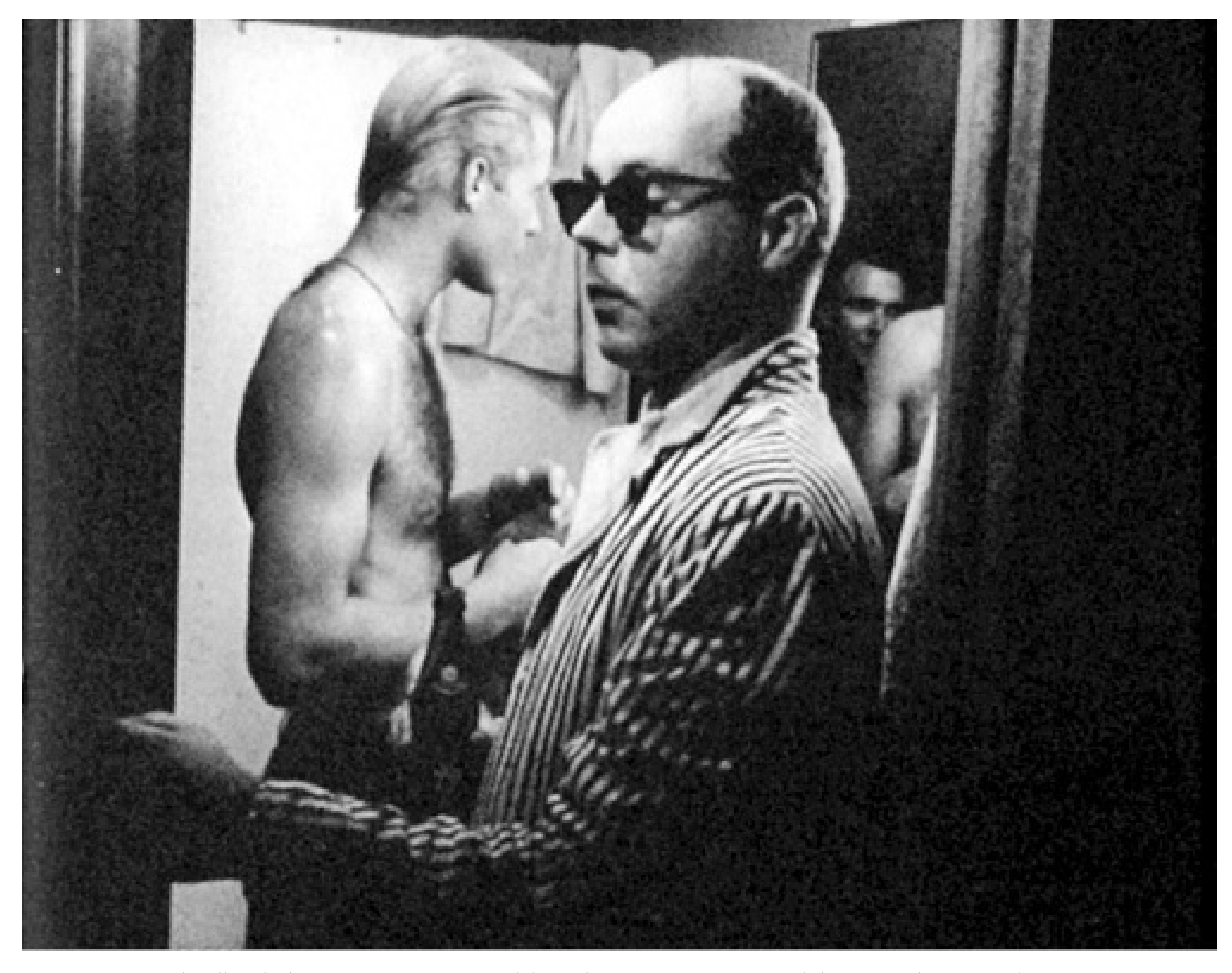
Los dos cuerpos semidesnudos entran en contacto y se superponen visualmente provocando una continua tensión erótica que acabará en el masaje de Joe sobre las tetas y el bajo vientre de Paul, íntimo momento que será interrumpido por la repentina aparición de Genevieve, ante la cual Joe reacciona soltando a Paul y mostrando su enfado. Más allá del erotismo, lo importante en esta bobina es el diálogo entre los dos hombres. Hablan de las trivialidades del aseo, de si los cepillos eléctricos son buenos o no para las encías, de los precios de los dentistas, de cremas, de colonias y analgésicos, citando varias marcas comerciales por el camino (rasgo pop expresamente

sugerido por Warhol en el rodaje). Pero lo esencial de la conversación y de la bobina es el intercambio profesional entre el prostituto maduro y experimentado y el inexperto aspirante. Después de descubrir que Paul aún no ha cobrado nada de Ed, el pragmático Joe le dice que los precios dependen del mercado: puede acabar ganando 50 dólares por un par de horas como cobrar en especies y hacerse con un buen coche. El aspecto y la apariencia son importantes, y aunque a Joe no le gusta el pelo largo de Paul, reconoce que hay clientes para todos los gustos. El oficio es divertido cuando empiezas, pero luego se convierte en un trabajo tan rutinario como cualquier otro. A veces no tienes ni que dejarte penetrar: algunos solo quieren pequeños juegos eróticos, otros solo hablar, que les cuentes tu vida, cómo fue la primera vez...

Durante este intercambio Joe se siente cómodo en el papel de consejero y maestro, aderezado con una pizca de vanidad, presunción y coquetería. Paul le pregunta por dos veces cuántos años tiene, pero solo recibe por respuesta «Los suficientes para darte consejos». Solo después confesará que lleva 18 años ejerciendo de prostituto. Joe también presume de las grandes sumas de dinero que gana o ha ganado, ante la incredulidad de Paul (en la primera bobina Ed había llamado a Joe «puto barato»), y de los contactos que tiene y que ahora le ofrece al joven. Por el contrario, Paul no sabe todavía qué es lo que quiere hacer y le pregunta a Joe si es feliz. «¿Quién eres?», pregunta Joe, no reconociendo en Paul a un chico de la calle. El diálogo se adentra en el terreno personal, las recetas puramente profesionales dan paso a pinceladas íntimas. Si Joe había afirmado con anterioridad que todo el mundo le quiere ofrecer dinero a Paul, este confiesa no haber estado aún con ninguna mujer. Quizá sea esa inocencia y juventud, esa virginidad, la que tanto atrae a sus tres pretendientes. En cuanto a Joe, su estilo de vida asoma tras las frías citas de sus ingresos.

Joe utiliza su experiencia como arma de seducción. A cuatro minutos y medio del final se produce la primera de las tres interrupciones que boicotearán este encuentro íntimo. Inmediatamente después de que Joe pregunte por Genevieve, esta entra en cuadro y se apoya en la jamba derecha de la puerta del baño. Se ofrece a llevar a Paul con ella por Europa durante un año. Sale de campo sin recibir respuesta del joven. Unos segundos después le toca el turno a Ed para intentar que «su chapero» se quede con él. Le promete

«dinero, coches, educación, viajes, muchachas hermosas, gente famosa, momentos hermosos». Paul continúa con su manicura, mudo en todo momento. Ed insiste: no todos los días se encuentra uno con una oferta así. Ante el comentario de Joe que, escondido tras la jamba izquierda, pero con la cara reflejada en el espejo, afirma «Te puede pasar todos los días», Ed opta por retirarse. Dorothy Dean, ausente hasta ahora del relato, es la tercera persona que entra en campo para seducir a Paul: como la belleza física no dura eternamente, le ofrece una educación además de dinero y libertad. «¿Por qué estar atado a un marica?». La bobina llega a su fin mientras habla apoyada en la jamba.



Secuencia final de *My Hustler:* Ed le ofrece una nueva vida a Paul; Joe, al que vemos reflejado en el espejo, observa desde su escondite.

Cada uno de los pretendientes entra con sendos objetos en la mano.

Genevieve sostiene una gran caracola, quizá en recuerdo de la incursión marina que compartió con Paul. Ed, después de mostrar la cartera llena de billetes, bebe de una botella de cerveza (símbolos de su estatus social y de su «dolce vita»). Dorothy se pinta los labios mirándose en un espejo de mano, remedando los afeites de los dos hombres. El lugar que ocupan los tres intrusos carece de iluminación; sus perfiles casi en sombra contrastan con la presencia bien iluminada de Paul. El diminuto espacio queda dividido en diferentes sectores: el pasillo, oscuro, donde accidentalmente aparece el micrófono al principio de la bobina y donde se sitúan los tres pretendientes; el cuarto de baño como espacio central, con lavabo, taza y espejo; la ducha, estrictamente fuera de campo pero adivinada tras el tabique del que cuelgan las toallas; el espacio oculto tras la jamba izquierda, por el que pasan para acceder a la ducha y adonde se retira Joe en los minutos finales; y, por último, el espejo que reivindica su propio espacio independiente a imitación del monitor de *Outer and Inner Space*. Será el espejo, instrumento de (auto)seducción, el que nos muestre las caras de Joe y Paul mientras se acicalan de espaldas a la cámara; y será el espejo el que en la parte final recoja la cara de Joe, oculto en su escondite. Si el cuarto de baño y la ducha están cargados de implicaciones eróticas, el espejo es el coadyuvante necesario: la persona, sea Sedgwick ante el tocador de *Poor Little Rich Girl* o Nico mirándose en el espejo de mano en *Chelsea Girls,* tiene que seducirse a sí misma antes de poder seducir a los demás, a la cámara, al público.

My Hustler es una mirada antropológica y aséptica al mundo del comercio de la carne que, hecha sin prejuicios, no provoca juicios morales. Trata de la prostitución masculina como *Eat* trataba del hecho de comer y *Sleep* del sueño. Quizá sea esa la razón por la que mantiene su modernidad. Es una comedia doméstica que carece de desenlace. Existe cierta intriga, nacida de la apuesta sobre el chapero, pero esta intriga, junto con cualquier asomo de argumento, se diluye en el fuerte carácter documental de las actuaciones. Solo resulta un tanto forzada la repentina presencia de los tres aspirantes a la puerta del baño, como si ante el inminente final de la bobina Warhol quisiese recuperar una trama que corremos el riesgo de olvidar. La ausencia de conclusión separa esta película de los cuentos fabricados en Hollywood, al estilo de *Pretty Woman* (G. Marshall, 1990), en los que los trabajadores y

trabajadoras (del sexo, en este caso) ascienden en la escala social, integrándose en la clase dominante y obviando por tanto cualquier indicio de crítica social. No sucede lo mismo en la obra de Warhol: Paul, que confiesa estar en el paro, mudo ante las ofertas, posiblemente siga el camino ya recorrido por Joe (respondiendo así a la pregunta de Dean: «¿Por qué estar atado a un marica?»). Incluso en el caso de aceptar las proposiciones de sus pretendientes, su situación no pasaría de ser la de un esclavo: por mucha libertad que le ofrezcan, siempre dependerá de sus «amos». La partícula posesiva del título augura una relación puramente comercial, carnal, sin un sentimiento de amor que redima al chapero.

---

21 Watson, *op. cit.,* pág. 233. Watson, al igual que otras fuentes, transcribe el apellido de Genevieve como «Charbon».

22 Goldsmith, *op. cit.,* pág. 94.

23 Adriano Aprà, «Cinema dentro e fuori», en el libreto de la edición en DVD de *My Hustler / I a Man* (RaroVideo, 2005).

24 *POPism,* pág. 353.

25 Paul America, de verdadero nombre Paul Johnson, recibió su nombre artístico porque su belleza, según Warhol, recordaba la perfección de un dibujo de Mr. America; o bien porque se alojaba en el Hotel America *(POPism,* pág. 157). Existe un *Screen Test* suyo en el que muestra una soltura, alegría y confianza de las que carece su personaje de *My Hustler*. Reaparecerá en la no estrenada *My Hustler II* y en *Harold Stevenson,* de Dan Williams. También aparece en *Ciao! Manhattan* y en la novela *a* bajo el nombre de Lucky L.

26 La actriz francesa Genevieve Charbin era compañera de apartamento de Edie Sedgwick. Aparece en la novela *a* bajo el nombre de Moxanne y está acreditada, junto con Chuck Wein, como autora de la historia en la que se basan las secuencias en blanco y negro de *Ciao! Manhattan*.

27 «Oh, mis cuadros parecen cuadros de Alex Katz antes de serigrafiarlos» (Warhol citado por Malanga citado por Scherman en *Pop: The Genius of Andy Warhol,* Nueva York, Harper Collins, 2009, pág. 153).

28 Joe Campbell, amigo de Ondine y antiguo compañero del que sería alcalde de San Francisco Harvey Milk, era conocido como Sugar Plum Fairy en la Factory. Con ese apodo

y con el seudónimo de Jim Beam aparece en la novela *a*. Protagonista de un *Screen Test* (ST45, 1965), actuará también en *Allen in Restaurant* y en *My Hustler: In Apartment*.

29 El Hada del Azúcar (Sugar Plum Fairy) es un personaje del ballet *Cascanueces* de Chaikovski, pero en el argot popular ese nombre designaba al camello o proveedor de drogas. Campbell quedará «inmortalizado» (como afirma Callie Angell) bajo ese apodo en una conocida canción de Lou Reed: «Sugar Plum Fairy came and hit the streets / Looking for soul food and a place to eat» («El Hada del Azúcar llegó y se echó a la calle / buscando "alimento para el alma" [comida sureña] y un lugar donde comer») («Take a Walk on the Wild Side», del álbum *Transformer* [1972]).

30 Stein, *op. cit.,* pág. 212.

1965. Camp

Ficha técnica: B/N, sonora, 67 minutos. *Intérpretes:* Gerard Malanga, Paul Swan, Jane Holzer, Mario Montez, Mar-Mar Donyle, Jody Babbs, Tally Brown, Jack Smith, Philip «Fu-Fu» Smith, Donyale Luna, Tosh Carillo, Dorothy Dean.

A finales de 1964 la escritora y cineasta Susan Sontag[31] protagonizó hasta siete *Screen Tests* de Warhol, algunos de los cuales formaron parte de las compilaciones *The Thirteen Most Beautiful Women* y *Fifty Fantastics and Fifty Personalities*. En el otoño de 1964 Sontag había publicado un artículo, «Notes on "camp"», en el que intentaba delimitar y definir la nueva (aunque con profundas raíces en la historia) sensibilidad que respondía a ese nombre y que tenía en Warhol a uno de sus más destacados exponentes. La escritora define la visión *camp* como afectada, artificial, teatral y exagerada, extravagante y *kitsch* a la vez que inocente, apolítica y decorativa, andrógina y preñada de ambigüedades que permiten una doble interpretación. La sensibilidad *camp,* según Sontag, tiene en la comunidad homosexual su vanguardia y muestra un gran amor por la naturaleza humana y por la gente como personajes, ve la vida como teatro y propone una visión cómica, antiseria, del mundo. Pero existen muchos tipos de *camp,* siendo el *camp* puro, siempre naíf, el más satisfactorio. Aquel que es consciente de su estatus, deliberadamente *camp* (como la película *Camp* de Warhol), borra la pureza y la inocencia del *camp* auténtico con una pátina de ironía y parodia. Es decir, se es *camp* cuando no se pretende serlo. El arte *camp* aspira a ser serio pero no se puede tomar en serio porque entonces, si llegase a tener éxito en su seriedad, dejaría de ser *camp*. Un excelente ejemplo de actuación *camp* (y esto ya no lo dice Sontag, pues Warhol no aparece citado en su artículo) es la de Mario Montez en, por ejemplo, *Screen Test No. 2,* durante la cual solo él se toma realmente en serio, seriedad que contrasta con el ridículo cuando es visto

desde una posición ajena y neutra.

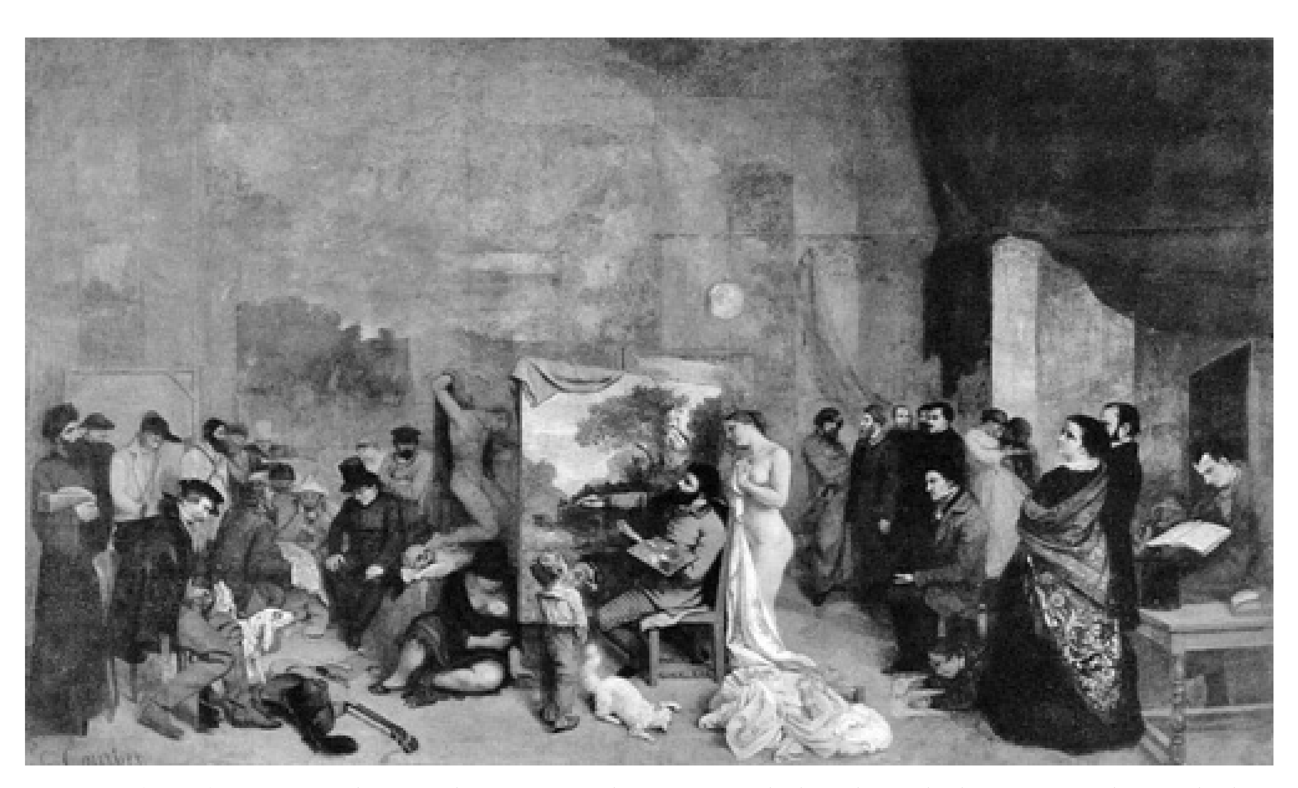


Personality: Susan Sontag *(Screen Test* 320, 1964).

Regelson criticará la definición de Sontag como «trivial» y propia de un «ama de casa aburguesada» para reivindicar «el auténtico *camp* homosexual» que «es lo contrario de este "estilo" sin contenido»[32]. Y Andrew Britton rechazará de plano el valor del *camp,* cuyas «connotaciones positivas (insistencia en la propia otredad, rechazo a pasar por hetero) ceden irreparablemente a la complicidad con las formulaciones tradicionales y opresivas de esa otredad. El *camp* es simplemente una manera en la que los hombres gay han recuperado su opresión, y ha de ser criticado como tal»[33].

Un año después de su publicación Warhol homenajea a la vez que ilustra el artículo de Sontag con su película *Camp*. Rodada en la Factory el 30 de octubre de 1965, *Camp* tiene mucho de vodevil y de revista de variedades

underground en la que diferentes personajes intentan ilustrar con su actuación el concepto *camp*. Copia, parodia y crítica de programas como el longevo The Tonight Show, *Camp* implica un nuevo acercamiento, después de *Soap Opera,* al mundo televisivo. Si bien la película es conscientemente *camp,* y por tanto menos inocente como tal, las actuaciones de algunos de los personajes (Paul Swan, Mario Montez) pertenecen por mérito propio a la más pura sensibilidad *camp*. Fue estrenada en la Film-Makers' Cinémathèque el 18 de noviembre[34] y restaurada en 1992. Su rodaje aparece documentado en *Harold Stevenson* de Dan Williams. Su antecedente más directo es *Paul Swan,* rodada por Warhol por las mismas fechas y protagonizada por el bailarín del título, a esas alturas convertido en «la encarnación del *camp»*[35].



L'Atelier du peintre de Courbet. *Camp* documenta de igual modo la Factory de Warhol (omitiendo, sin embargo, el autorretrato del artista).

Camp consta de dos bobinas de 33 minutos que recogen las actuaciones de siete personajes principales: Paul Swan, Mario Montez y el mago Mar-Mar en la primera; Gerard Malanga, Tally Brown, Jack Smith y Fu-Fu en la segunda. Comienza con un plano general fijo del escenario, las columnas y las paredes

cubiertas de papel de plata, el *Cow Wallpaper* (Papel pintado con vacas) al fondo, las *Silver Clouds* (Nubes plateadas) chocando contra el techo, sillas, sofá y sillón, escoba y escalera de mano y, en el centro, la semiesfera de espejos de la Factory. Este plano de situación recuerda a *L'Atelier du peintre (El taller del pintor,* 1855)[36] de Gustave Courbet: a imitación de él, Warhol nos muestra su taller, la Factory, en el que no faltan sus propios cuadros y esculturas ni sus «modelos» y visitantes, una decena de personas, de pie o sedentes, que llenan la escena hablando entre sí. Malanga, de frac y pajarita, ejerce de maestro de ceremonias. Tratándose de un espectáculo de variedades, los elementos extradiegéticos (foco, micro) pasan más desapercibidos que en la ficción de *Horse*.



Baile de Jane Holzer y Paul Swan en *Camp*.

Y así comienza la primera actuación, la de Paul Swan (1883-1972)[37],

pintor, escultor, actor y bailarín de principios del siglo XX que había llegado a ser definido como «el hombre más hermoso del mundo», «el sucesor de Nijinsky» y «el moderno Leonardo» y que ahora, a los 82 años, no llega a ser ni la sombra de lo que fue; en consecuencia la seriedad con la que pretende repetir sus danzas clásicas convierte su actuación en una perfecta ilustración del concepto *camp*. Con su presencia la cámara cobra vida y da inicio a una serie de panorámicas y *zooms* que constituirán uno de los rasgos estilísticos más destacables de la película. Paul Swan recrea su danza más conocida, «To Soldiers Slain», de 1915, dedicada a los soldados caídos en la Primera Guerra Mundial. La cámara sigue sus movimientos histriónicos por el escenario. A partir de ahora siempre móvil, la cámara no corrige los encuadres: en algún momento deja a Swan fuera de campo y la pantalla vacía, en otros corta su rostro. Cuando reencuadra, lo hace a saltos, torpemente. Al ritmo de un nuevo tema musical, Jane Holzer baila con Swan.

Malanga anuncia la siguiente actuación, presentando a Mario Montez bajo el nombre de Inés Martínez. Montez entra en escena con un vestido de señora y unos zapatos mal conjuntados y con la misma peluca negra de *Screen Test No. 2*. Después de cantar a capela «If I Could Shimmy Like My Sister Kate» de The Ditty Bops (otro buen ejemplo de *camp),* el público aplaude y Montez, bajo una música rítmica, se pone a bailar. Durante este episodio la cámara coge soltura en su inquietud, conjugando panorámicas con desenfoques y con *zooms* rápidos y continuos y con encuadres de elementos de poco valor narrativo: los pies de Montez, el suelo gris, el fondo desenfocado.

El maestro de ceremonias presenta la actuación del mago Mar-Mar, un hombre gordo de sombrero, gafas oscuras y zapatos blancos que lleva múltiples objetos colgados del traje. El mago hace parodias y trucos de magia e introduce interrupciones publicitarias. Con la cara desenfocada, canta en falsete; los trucos de magia le salen mal («No sé cómo lo hacen», se justifica) y el público se ríe y se pone a dialogar con él. El mago bebe de un cáliz y toca «God Bless America» con un pequeño instrumento de viento. Cuando se agacha, saliéndose de campo, la cámara permanece estática sobre el fondo desenfocado. El aburrido público lo anima con gritos socarrones.

Jody Babbs, con gorro de lana blanco, se levanta y se queda en primer plano ante el micro, a la izquierda del grupo. Durante su discurso tiene que

volverse y mandar callar a un público que no le presta atención. Entre interrupciones canta y baila, se mueve por entre la gente y besa a Malanga. El estribillo de la canción («Le Me Entertain You») subraya el carácter vodevilesco de la escena: «Dejad que os entretenga, dejad que os haga sonreír». Termina saludando con una venia que el final del rollo interrumpe.

La segunda bobina comienza con la música de *The In Crowd* del Ramsey Lewis Trio que, fragmentariamente, constituirá la banda sonora de todo el rollo. Malanga pide «Más música» una vez que la primera pieza termina. Como maestro de ceremonias, muestra poder sobre algo, la música, que habitualmente es un elemento extradiegético fuera del alcance de los personajes. Pero los artífices de *Camp* se burlan de sus intentos por controlar la película y cuando Malanga durante un silencio pide «No más música, por favor», el piano de Lewis vuelve a sonar, lo que provoca risas en la audiencia diegética. *(Camp* no es cine: es televisión, es variedades. Las carcajadas internas imitan la risa enlatada de tantos programas). Malanga se autopresenta y lee un poema llamado «Camp», que dedica a Harry Fainlight y que, dice, está basado en «Memories of You» de John Wieners[38], de contenido explícitamente homosexual, aunque Thom Andersen ve en «Camp» una parodia del *Aullido* de Ginsberg. La música reaparece en las breves pausas de su recitado, ante las risas de los demás.

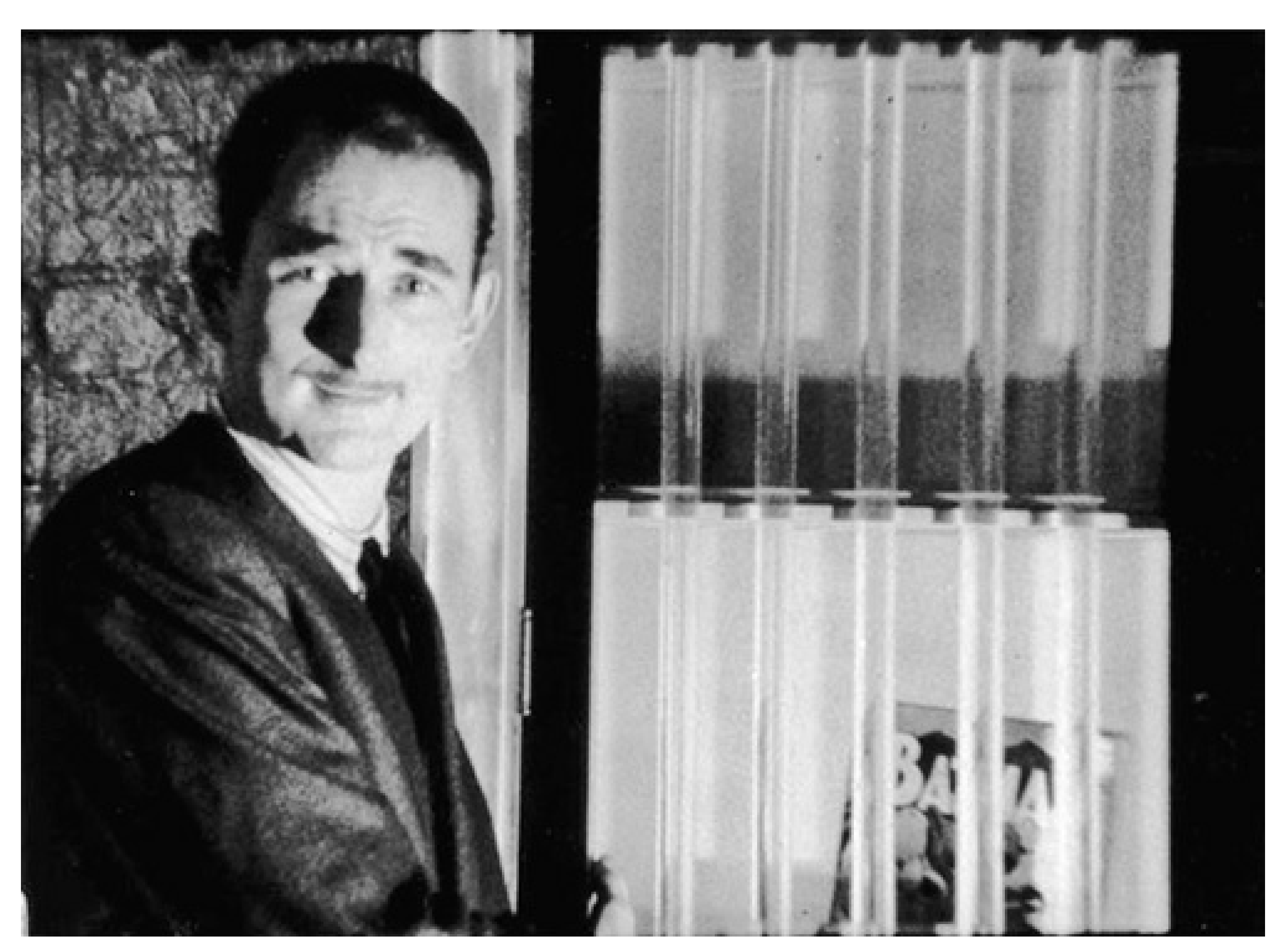
Finalizado el poema, y tras los aplausos, Malanga saluda y presenta a Tally Brown[39]. Brown, con un gesto autoritario, manda cortar la música. En su alocución, en un intento de definir el significado de *camp,* afirma: «Ni siquiera creo en la existencia del *camp* [...]. Voy a hacer algo serio [...]. Creo que todos nos estamos representando a nosotros mismos». Lo que no deja de ser irónico si recordamos la definición de Sontag: el *camp,* para ser *camp,* tiene que pretenderse serio y fracasar en su pretensión. Brown alude a su participación en la inacabada *Batman* de Warhol (su protagonista Jack Smith lamentará el hecho de que nunca se haya estrenado en su posterior actuación) y se pone a cantar a la manera de Yma Sumac[40].

Después de su actuación, Brown, suplantando el papel de Malanga, nos presenta a Jack Smith. La peculiar y sutil actuación de Smith tiene lugar en medio de un silencio respetuoso. Jack Smith, modelo de Warhol en muchos aspectos, es el prototipo de artista *camp* consciente de su sensibilidad. Es,

pues, menos «puro» que sus compañeros de reparto Swan o Montez. Eso quiere decir que su arte sí traspasa la frontera del ridículo para poder ser tomado en serio; al igual que sucede con la obra de Warhol.

Smith se toma su tiempo y, sabiéndose una «superestrella» del *underground,* se hace de rogar, aunque la parsimonia era ya un rasgo distintivo de sus actuaciones. Se queda mirando la salida de Brown, sonríe, tose, coloca una pequeña muñeca de plástico sobre el micro, la retira y la guarda en el bolsillo, mira a cámara, rechaza la revista que le ofrece el iluminador, se pone unas gafas oscuras y mira a Carillo, que está situado tras él. A pesar de que el técnico de sonido entra un par de veces para subirle el micro o acercárselo a la boca, Smith tarda en hablar, y cuando lo hace es para repetir una frase sobre la necesidad de «abrir el armario» porque «todo está ahí». Si recordamos los vertiginosos e irrespetuosos *zooms* al culo de Montez durante su representación, o la última actuación de la primera bobina a la que nadie prestaba atención, comprobaremos cómo aquí Smith concita hasta el respeto de la cámara y del foco, que lo siguen por el escenario sumisamente. Incluso consigue llevar la cámara, en su panorámica de seguimiento, hasta una esquina de la Factory hasta ahora protegida, en la que vemos a tres personas sentadas en un sofá que, al pasar de ser espectadores anónimos a figurantes, se apartan y se quedan en penumbra para no restar protagonismo a Smith. Vuelve a sonar la música de Ramsey Lewis y Smith se sitúa ante un armario en cuyo interior vemos una historieta gráfica de Batman. Smith pronuncia unas palabras que el micro, lejos de él, no recoge. Pero pronto este error técnico es corregido: Tally Brown trae el micro y el técnico lo coloca en posición correcta. Smith mete la mano por una abertura de la vitrina y, tras una larga pausa y con mucha ceremonia, saca una llave y abre la puerta del armario. La gente se ríe ante la vitrina abierta. La risa de Smith se transforma en una mueca de dolor. La montaña parió un ratoncillo, se podría decir; pero recordemos una vez más la definición de Sontag: *«Camp,* como verbo, es un modo de seducción, uno que emplea gestos extravagantes susceptibles de una doble interpretación: gestos preñados de duplicidad, con un significado ingenioso para entendidos y otro, más impersonal, para no iniciados»[41]. ¿Qué pueden sacar los «entendidos» de esta escena? Jack Smith era el protagonista de *Batman Dracula,* en la que compartió cartel con Jane Holzer, Tally Brown y Mario Montez, todos

presentes en *Camp*. Warhol nunca llegó a finalizar la película, demasiado «smithiana» quizá para un Warhol que cada vez se decantaba más por una cinematografía minimalista muy alejada de la estética de Jack Smith. «Abrir el armario» puede mantener para los «no iniciados» su significado impersonal de sacar a luz la sensibilidad *camp* (de eso trata *Camp),* pero para los «entendidos» se convierte en un chiste privado en el que Smith le echa en cara a Warhol el haber abandonado una obra que él protagoniza. La historieta de Batman simboliza los trapos sucios internos que hay que sacar a la luz. Smith termina su actuación con una expresión de éxtasis.



Abriendo el armario: Jack Smith ante la historieta de *Batman*. Segunda bobina de *Camp*.

Desde fuera de campo Malanga anuncia la siguiente actuación: «¡Fu-Fu!». Tras los aplausos pertinentes, y en silencio, Fu-Fu se levanta y arma unos raíles de juguete de forma oval. Fu-Fu coloca un tren de juguete en el carril, lo pone en marcha y tira los vagones con la mano dejando sola la locomotora.

Luego se sienta en un cajón y cronometra el recorrido de la máquina. Carillo lame el tren y Fu-Fu desmonta las vías de un golpe, pero después coloca la locomotora en un pedazo de vía muerta.

Una panorámica nos lleva a un primer plano de Donyale Luna. La modelo Luna se levanta, coge un abrigo de piel, mira a cámara, se quita el abrigo y sale de campo. La cámara la busca para registrar su improvisado pase de modelos. Baila con la música de Ramsey Lewis y el final de la bobina la interrumpe.

La cámara de *Camp* está fija en el trípode, pero eso no coarta su libertad de movimientos. Su dinamismo expande el espacio, las panorámicas descubren nuevos rincones del escenario que, de esta manera, pierde su condición de escenario para recuperar el estatus de espacio real («taller del pintor»). Incluso la gente que se creía fuera de campo se aparta pudorosa cuando la cámara la encuadra por sorpresa. Pero la realidad del taller llega a abstraerse y borrarse durante los barridos. La cámara se mueve en todas direcciones: arriba y abajo, a derecha e izquierda, rápida y lenta, aumentando o reduciendo la distancia focal, enfocando y desenfocando. Pasamos de un encuadre general a un detalle de un pie; de un primer plano descriptivo a un fondo o detalle desenfocado y abstracto y por tanto no narrativo. Los movimientos pueden ser fluidos o a saltos, torpes. Su comportamiento varía de una actuación a otra: durante el episodio de Montez el *zoom* nos acerca y aleja vertiginosamente de las nalgas del actor: la cámara anula la seriedad con la que el intérprete travestido baila. Cuando le encuadra la cara el enfoque va y viene, como si estuviese buscando torpemente el enfoque perfecto. Son dos ejemplos de estilo de los que el actor, en ese momento, no puede ser consciente, por lo que no afecta a su actuación. Es solo después, durante la proyección, cuando la estética de Warhol se revela agresiva para con sus personajes. La excepción es Jack Smith, al que todo el mundo presta atención, incluida la cámara. Sin embargo, entre tanto movimiento todavía queda lugar para planos estáticos que nos permiten un pequeño descanso visual.

El exhibicionismo innato de todas y todos los participantes de *Camp* (y, por extensión, de todo el entorno de Warhol) permite y forma parte de la sensibilidad *camp* y aquí se une a una endogamia artística: actúan por y para sí mismos, el espectador se convierte en espectáculo y viceversa. También hay

mucho de (auto)parodia, desde la más ingenua y cutre (Swan) hasta la más sutil y ambigua (Smith). El caso de Swan es especial: habría que entenderlo desde la fascinación de Warhol por la decadencia de las viejas estrella de Hollywood y ponerlo en el panteón en el que reposan Jean Harlow, Lupe Vélez, Hedy Lamarr y Lana Turner. La diferencia, y el logro, es que en *Camp* o en *Paul Swan* Warhol no tuvo que acudir a la interpretación de una actriz o actor, sino que consiguió la actuación, igual de paródica e irónica y cruel, del propio interesado, a estas alturas octogenario y en baja forma. Puro *camp*.

Camp es vodevil, es teatro doméstico, es espectáculo de variedades, musical, cine-danza y, al igual que *Soap Opera* y *Since,* es televisión. Ese género tan productivo hoy en día, la videodanza, procede del cine de una bailarina convertida en cineasta, como es Maya Deren, y tiene continuadoras en otras bailarinas cineastas como Shirley Clarke. Tanto *Paul Swan* como *Camp,* en su primer episodio, entrelazan la danza en el escenario con la de la propia cámara: la conjugación de ambos movimientos da como resultado una obra que bien puede acompañar a las piezas de Deren y Clarke.

---

31 Sontag dirigió las películas *Duett för kannibaler* (1969), *Brother Carl* (1971), *Promised Lands* (1974) y *Letter from Venice*.

32 Rosalyn Regelson, «Up the Camp Staircase», en *The New York Times,* 2 de marzo de 1968. Citada en Crimp, *op. cit.,* pág. 107.

33 Andrew Britton, «FOR Interpretation: Notes against Camp», en *Gay Left,* núm. 7, Londres, 1978. Citado en Matthew Tinkcom, *Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema,* Durham y Londres, Duke University Press, 2002, pág. 116.

34 Tomo el dato de J. Hoberman *(Jack Smith and His Secret Flix,* Nueva York, American Museum of the Moving Image, 1998, pág. 39). Mekas da como fecha de estreno el 22 de noviembre.

35 Angell, *The Films of Andy Warhol: Part II,* pág. 23.

36 Como sugiere Thom Andersen en «Film» *(Artforum,* junio de 1966; parcialmente reproducido en J. Hoberman, *op. cit.,* págs. 39-40).

37 Warhol y Malanga habían coincidido con Swan en el rodaje de *The Illiac Passion* (Gregory Markopoulos, 1964-1967), en la que los tres participaban como actores. Swan

protagonizó para Warhol *Paul Swan* y cuatro rollos de 100 pies a color etiquetados como *Paul Swan I-IV,* rodados en noviembre de 1965. También participó en *The Ten Commandments (Los diez mandamientos,* Cecil B. De Mille, 1923). Para más información sobre Swan, véase Janis y Richard Londraville, *The Most Beautiful Man in the World: Paul Swan, from Wilde to Warhol,* University of Nebraska Press, 2006.

38 El poeta *beat* John Wieners aparece en *Flaming Creatures* (Smith) y en un *Screen Test* (ST351, 1964).

39 La cantante de jazz y blues Tally Brown participó en *Batman Dracula* y en *Tally and Ondine*. También trabajó para Jack Smith en *No President*. En 1979 Rosa von Praunheim realizó una película sobre ella llamada *Tally Brown, New York*.

40 Zoila Augusta Emperatriz Chávarri, conocida como Yma Sumac, es una cantante y actriz quechua, descendiente del inca Atahualpa, que llegó a tener una estrella en el paseo de la fama de Hollywood. Era famosa por la variedad de registros de su voz, que abarcaba las cinco octavas, e interpretaba tanto ópera como huaynos andinos.

41 Susan Sontag, «Notes on "camp"», en *Against Interpretation,* Londres, Vintage, 2001, pág. 281.

1965. Lupe

Ficha técnica: Color, sonora, 71 minutos. *Intérpretes:* Edie Sedgwick, Billy Linich.

Lupe es la tercera de las cuatro películas que Warhol rodó sobre la decadencia y los escándalos de las viejas estrellas de Hollywood. Después de parodiar a Jean Harlow en *Harlot* y a Lana Turner en *More Milk Yvette,* para su nuevo trabajo el cineasta se inspiró en la muerte de la actriz mexicana Lupe Vélez tal y como aparece narrada en *Hollywood Babylon,* el libro de Kenneth Anger publicado unos meses antes del rodaje.

María Guadalupe Vélez de Villalobos (1908-1944) nació en San Luis Potosí, México. En Hollywood trabajó junto a Douglas Fairbanks en *The Gaucho (El gaucho,* F. Richard Jones, 1927), con Gary Cooper en *The Wolf Song (El canto del lobo,* Victor Fleming, 1929) y con Lon Chaney en *Where East Is East (Oriente,* Tod Browning, 1929), así como bajo la dirección de D. W. Griffith y Cecil B. DeMille. Con la llegada del cine sonoro, Vélez destacó como actriz cómica, compartiendo cartel con Laurel y Hardy y Groucho Marx e iniciando una exitosa serie de comedias en las que encarnaba a un personaje apodado «la Mexicana Explosiva». Tuvo una larga relación con Gary Cooper y durante cinco años estuvo casada con Johnny Weismüller. En 1934, más de una década antes de la «caza de brujas» del senador McCarthy, Vélez padeció en carne propia la histeria antisoviética al ser investigada, junto con Dolores del Río y Ramón Novarro, por supuestas simpatías comunistas. En 1944, embarazada del actor Harald Maresch, se suicidó tomando una sobredosis de píldoras después de haber invitado a cenar a dos amigas. Su cuerpo apareció acostado en la cama, rodeado de abundantes flores.



Lupe Vélez en el lecho.

Esta es la versión oficial, y la más verosímil, de su muerte. Pero la rumorología de Hollywood, amplificada por el sensacionalista libro de Anger, creó el mito de que Vélez, una vez ingeridas las pastillas, tuvo que arrastrarse hasta el baño para vomitar y acabó muriendo con la cabeza metida en el retrete. Esta versión apócrifa, que aún pervive hoy en día, fue sin duda extremadamente atractiva para Warhol. Nada mejor para ilustrar el declive de las viejas glorias que este contraste entre la escenificación de una «hermosa muerte», con el cadáver maquillado en medio de un mar de flores y velas (como una virgen en su capilla), y el trágico y escatológico final; entre las intenciones y el resultado final; entre el deseo y la realidad.

En *POPism* Warhol atribuye erróneamente el guion de *Lupe* a Ronald Tavel. En otras filmografías se cita al dramaturgo Robert Heide como guionista. Pero, según el propio Heide[42], la película se completó antes de que el escritor pudiese entregar el texto que efectivamente Warhol le había encargado. *Lupe* se rodó en diciembre de 1965 en el lujoso apartamento de Panna Grady en el edificio Dakota de Nueva York (famoso por ser donde Polanski rodó *Rosemary's Baby [La semilla del diablo]* en 1968 y donde John Lennon sería asesinado) y se estrenó en la Film-Makers' Cinémathèque el 8 de febrero de 1966 con una proyección a triple pantalla[43] que formaba parte del espectáculo multimedia Andy Warhol Uptight, con música de The Velvet Underground, en el que también se estrenó *More Milk Yvette*. La versión a dos pantallas se estrenaría el 7 de mayo, según la filmografía de Mekas. *Lupe* fue restaurada en 2012 por el Andy Warhol Museum. La película carece de créditos.

Se conservan tres bobinas de 1.200 pies de *Lupe,* con sendas escenas mudas de 100 pies empalmadas al final. Es probable que estas sean las tres bobinas proyectadas simultáneamente el día del estreno. Con posterioridad *Lupe* pasó a distribuirse en la versión de dos bobinas que conocemos ahora, con la posibilidad de proyección a dos pantallas (con una duración de 36 minutos), la primera bobina a la derecha (Lupe despierta en la cama, con una coda de 100 pies en plano fijo) y la segunda a la izquierda (Lupe en el salón, con una coda con cambios de plano y movimientos de cámara)[44].

La primera bobina comienza con un plano medio de Lupe (Edie Sedgwick) durmiendo. Viste un camisón rosa, lleva el pelo corto y su cara se refleja en el

espejo que está junto al lecho. Este plano se mantiene fijo durante casi tres minutos, como un *Screen Test* introductorio. Después Lupe se incorpora y busca su pitillera, titubea, masca chicle, estira el cuello y fuma, indecisa sobre cuáles han de ser sus próximos movimientos. Mientras habla por teléfono, y después de un juego de *zooms,* la cámara inicia una serie de panorámicas verticales y horizontales. La voz y la presencia de Billy Linich, que surge desde detrás de la cabecera azul de la cama, interrumpen la conversación. Ambos se saludan y el hombre, vestido de azul y con gafas oscuras, va a buscar un plástico (vemos su sombra pasar por delante de la cámara) que coloca sobre los hombros de Lupe con vistas a una sesión de peluquería. Linich comienza a recortarle los pelos de la nuca parsimoniosamente. A veces conversan y ríen, otras guardan silencio. Por momentos, dependiendo de la amplitud del cuadro, la imagen se duplica en el espejo. Linich menciona que debería mejorar muchas cosas en el apartamento, algo con lo que ella está de acuerdo. Hablan de su agente, de actuaciones y de ensayos (diálogos que pertenecen a la «ficción», o sea, a la representación de la vida de Lupe Vélez). Ella quiere teñirse el pelo de verde. Él promete regresar al día siguiente con «colores diferentes» para escoger, pero ella insiste en que «tiene que ser hoy». Linich, al que solo vemos a través del espejo, promete llegar a las cinco, coge su bolsa y se despide.



Edie Sedgwick en el lecho. Plano fijo como *Screen Test:* minutos iniciales de *Lupe*.

En esta primera bobina alternan planos fijos, en los que el espacio se vacía cuando los personajes salen de campo, y bruscos *zooms* que se acercan a detalles de un brazo y a la boca de Lupe o se alejan hasta planos de conjunto en los que las figuras se duplican al reflejarse en el espejo. En otros momentos la cámara se desentiende de la acción y deambula por la pared o desciende hasta el piso. Si la panorámica es hacia la izquierda, llegamos a ver una pequeña biblioteca con jarrones y un cuadro grande; si a la derecha, la cámara se adentra en el espejo para mostrarnos un mundo duplicado e invertido.



Reflejo de Billy Linich ante una Lupe duplicada. Primera bobina de *Lupe*.

A esta bobina de 33 minutos Warhol le empalmó un rollo mudo de tres minutos. Esta coda contiene un solo plano fijo picado de Lupe tirada en el suelo de un cuarto de baño blanco con la cabeza metida en el inodoro. Lleva puesto el negligé azul con cinto verde que vestirá en la segunda parte y muestra ambos brazos desnudos, uno caído sobre el cuerpo y el otro apoyado en el retrete. El cuerpo ocupa la mitad izquierda del cuadro; en la mitad derecha asoma un pequeño taburete y un espejo refleja la cabeza de Lupe.

La siguiente bobina comienza con una breve toma falsa en la que vemos a un hombre (parte del equipo técnico) en la parte izquierda del plano general de un salón. Este inserto imprevisto es semejante a otros ya comentados de *Juanita Castro, Beauty #2, Vinyl* o *Poor Little Rich Girl,* aunque en este caso no se debe a un cambio de encuadre (el plano se mantiene fijo) sino a la presencia de un elemento no deseado en un escenario que debería mostrarse

vacío. Unos fotogramas negros separan este falso inicio de la siguiente toma en la que, con el mismo encuadre, vemos un salón burgués con los siguientes elementos, de izquierda a derecha: sombra de una puerta, chimenea, mesa con ampuloso florero y mueble. Tras la mesa adivinamos un sillón y una lámpara. Sobre la repisa de la chimenea descansan un par de fotos, un busto, flores y un jarrón. Posteriormente la apertura del encuadre y las panorámicas nos permitirán explorar la parte superior de la pared, ahora fuera de campo. Los techos son altos y la decoración elegante. Al principio de la toma se oyen sonidos y voces (nueva inclusión accidental, esta vez sonora, del mundo extradiegético). Lupe entra en cuadro desde la izquierda de la cámara, mera silueta oscura antes de entrar en el espacio iluminado. Se acerca a la chimenea y coloca un florero en la repisa, ordenando los objetos que en ella descansan. Se sienta a la mesa y se sirve vino. En ese momento, después de cuatro minutos de plano fijo, el cuadro se cierra bruscamente sobre las manos de la actriz, como si quisiera subrayar la acción. Lupe se va a sentar en el sillón del fondo, medio oculta por la ornamentación de la mesa, y coge un gato que camina y maúlla por debajo del mueble. Se levanta, toma comprimidos, bebe, fuma y se vuelve a sentar ante el plato de comida que espera en la mesa. Parece quedarse dormida, con la cabeza colgando sobre el plato, pero pronto «despierta» con un suspiro. Se sirve un vino rosado en otro vaso, regresa a la chimenea y sale de campo. La cámara desciende y encuadra a Lupe, agachada a la izquierda, que enciende una radio fuera de campo. El locutor presenta tres canciones. Lupe brinda consigo misma, bebiendo de los dos vasos de vino, blanco y rosado. Vuelve a salir para apagar la radio y poner un disco del que escucharemos cinco temas. Durante el primero (instrumental de piano) Lupe se esfuerza por comer; tararea la segunda canción mientras bebe, fuma y medio sonríe; y baila ante la chimenea el tercer tema. La cámara se mueve en todas direcciones, conjugando panorámicas con *zooms,* y Lupe imita su movimiento cuando, sentada a la mesa, gira el cuello durante un baile estático. Lupe hace un nuevo esfuerzo por comer pero termina golpeando los cubiertos contra el plato al ritmo de la música. Durante la siguiente canción la cámara ralentiza su dinamismo y Lupe parece quedarse dormida una vez más. Cuando espabila, coge el plato y baila con él en la mano. La cámara la sigue. Durante la última pieza, a ritmo de tango, Lupe continúa bebiendo y fumando y tararea la letra y

baila. Se sienta, un poco mareada. Se sirve vino, coge una flor y camina hacia la cámara, saliendo de campo por la derecha, su cuerpo convertido en silueta negra.

Al igual que en la primera bobina, Warhol conjuga planos fijos con vertiginosos movimientos de cámara que exploran el techo, la pared y el suelo o se centran en detalles del salón o del cuerpo de la actriz. Y, como en la primera bobina, el cineasta añade al final una coda muda de tres minutos con el mismo contenido que la anterior (Lupe caída en el baño), pero ahora desglosando la escena en diferentes planos, montados en cámara y conjugando encuadres fijos con dinámicos. El contenido también difiere ligeramente: si en la primera coda veíamos a Lupe tumbada con los dos brazos a la vista, ahora solo vemos el brazo derecho; y si antes mostraba el dorso de la mano, ahora enseña la palma.

Lupe es una película de transición. Es de las primeras que Warhol proyectó en pantalla múltiple, prefigurando *Chelsea Girls* y continuando las investigaciones de *The Bed* y *Outer and Inner Space*. Navega entre la ficción narrativa de *Hedy* y el documentalismo de *Poor Little Rich Girl*. El uso del color (ricamente elaborado, con tonos rosa en la primera bobina y azules en la segunda, en conjunción con los vestidos y el estado de ánimo de Sedgwick) apunta al cine último de Warhol mientras que las bobinas mudas de 100 pies nos retrotraen a los inicios de su carrera y a los *Screen Tests*. La presencia de Linich nos hace recordar su papel de peluquero en *Haircut* y el montaje en cámara y el dinamismo de la sección final anteceden igualmente el montaje estroboscópico de la época final de Warhol.

Con *Outer and Inner Space* comparte no solo la (posibilidad de) proyección a doble pantalla sino también la composición especular al interior de los encuadres. Si la imagen de Edie en *Outer and Inner Space* se duplicaba en cada pantalla por medio del monitor de vídeo, en *Lupe* los espejos del dormitorio y del cuarto de baño cumplen la misma función multiplicadora. La pantalla izquierda (salón, vestido azul, ausencia de diálogo) se contrapone a la derecha (cama, camisón rosa, conversaciones), pero en los minutos finales los dos rollos de 100 pies muestran idéntico contenido a uno y otro lado, como un espejo, diferenciándose apenas por los cortes y movimientos de la pantalla izquierda.

En la primera bobina el espejo del cuarto multiplica las posibilidades compositivas del encuadre. Es habitual que Lupe aparezca duplicada mientras el cuerpo de Linich se fragmenta tanto en el espacio físico como en el reflejado. En varios momentos solo vemos la imagen del peluquero, fragmentada o no, en la superficie del espejo, en la que también se cuela, accidental y momentáneamente, el cuerpo de uno de los técnicos. La cámara deambula por las paredes y el lecho, pero también se adentra en el marco del espejo para mostrarnos primeros planos del rostro invertido de Lupe. En las bobinas de 100 pies el espejo del cuarto de baño duplica la cabeza inconsciente de Lupe, por lo que llegamos a ver, en la versión a doble pantalla, cuatro reproducciones simultáneas del mismo rostro, como en *Outer and Inner Space*. La segunda bobina tiene asimismo una estructura circular o especular. El plano comienza con Lupe entrando por la izquierda y finaliza con ella saliendo por la derecha. Y si la primera escena de la primera bobina se puede equiparar a un *Screen Test,* o incluso a *Sleep,* el último plano de esa misma bobina (encuadre fijo de Lupe en el baño) no solo comparte con los *Screen Tests* la forma sino también el soporte (bobina de 100 pies).



Juegos especulares en la proyección a dos pantallas de *Lupe*.

Lupe está modelada formalmente sobre *Outer and Inner Space* y su contenido es una continuación de *Poor Little Rich Girl*. La ausencia de diálogos (es decir, de «ficción» teatral) la aparta de las otras películas que conforman la tetralogía sobre Hollywood. Lo que queda es un «documento» más sobre Edie Sedgwick y sus rutinas cotidianas (despertar, atender el

teléfono, conversar, maquillarse, comer, beber, fumar, ingerir pastillas, acariciar el gato...), rodado en el mismo estilo directo de *Poor Little Rich Girl,* solo que ahora disfrazado de ficción. La única concesión visual a una pretendida ilustración narrativa de la muerte de Lupe Vélez son las escenas en el cuarto de baño. El peso narrativo de las otras dos bobinaas es tan ligero que el aspecto documental (Edie Sedgwick) prima sobre el ficticio (Lupe Vélez). En la primera bobina la protagonista despierta, se maquilla y prepara un encuentro para ese mismo día (no puede ser al día siguiente, «Tiene que ser hoy», dice Lupe, porque sabe que al día siguiente estará muerta); en la segunda escenifica la última cena, quizá a la espera de invitados que nunca llegarán, y el progresivo embotamiento de los sentidos a base de vino y de las pastillas que la llevarán a la muerte. Pero Vélez apenas se deja adivinar bajo la presencia de Sedgwick. A diferencia de *Poor Little Rich Girl,* en la que Sedgwick se representa a sí misma, en *Lupe* la actriz es consciente de que está representando un papel, por muy vago que este sea. Y el público es consciente de sus esfuerzos interpretativos, no tanto en la primera parte, en la que conversa naturalmente con Linich (aunque «finge» despertar, en un comienzo casi idéntico al de *Poor Little Rich Girl),* como en la segunda, en la que notamos el esfuerzo por actuar: somos conscientes de la falsedad de sus adormecimientos, de su rechazo de la comida o de sus dubitaciones. En definitiva, lo que resta es un retrato de Sedgwick como actriz (mediocre, en este caso) en el que la persona destaca sobre el personaje.

El hecho de que Warhol decidiese estrenar la película en pantalla múltiple delata su poco interés por la trama narrativa. Si nos atenemos a la versión lineal, a un sola pantalla, el inserto de la primera bobina del baño entre la escena del despertar y la de la última cena (crística y expiatoria), como si de una profecía se tratase, rompe igualmente la linealidad cronológica.

Lupe conjuga secuencias en las que la cámara se mantiene fija con otras en las que la cámara se mueve vertiginosamente. La cámara abandona la escena y los esfuerzos de la actriz y se pierde por paredes, techos y suelos. Pero en otros momentos se centra en los gestos de la protagonista, se acerca repentinamente a la mano que coge un vaso o a la boca que mastica una pastilla. Las panorámicas pueden a su vez acusar la inquietud del operador de cámara o seguir los movimientos de la actriz, a veces con cierto retraso, como

si lo hubiesen pillado desprevenido. Un tercer elemento formal, el desenfoque, es consecuencia indirecta de las panorámicas. Son habituales los primeros planos de Lupe en los que el fondo destaca por el pronunciado desenfoque. Si en ese momento la cámara da inicio a una panorámica por la pared, esta seguirá desenfocada durante todo el periplo. La falta de enfoque del entorno llega a contagiar al cuerpo de la actriz, como en un significativo plano en el que Lupe, de pie en el salón, se rasca la nuca de espaldas a la cámara y fuertemente desenfocada.



Lupe, fuertemente desenfocada, se rasca la nuca. Segunda bobina de *Lupe*.

Lupe es dos películas a la vez. Por un lado es ficción sobre Vélez y por otro es una entrega más de *The Poor Little Rich Girl Saga*. Esta dicotomía tiene su reflejo formal en la proyección a dos pantallas y en los espejos que duplican la imagen.

---

42 Robert Heide, «Village ’65 Revisited», en *The Village Voice,* 27 de julio de 1982.

43 Según Archer Winsten, «Reviewing Stand: Andy Warhol Cinematheque», en *New York Post,* 9 de febrero de 1966.

44 Angell, quizá siguiendo a Mekas, invierte el orden de los rollos. Pero donde ella solo da números («bobina 1 en la izquierda») Mekas despeja dudas, porque, después de afirmar lo mismo que Angell, ofrece una descripción del contenido. Por tanto, lo que ambos llaman «bobina 1» se corresponde con la «bobina 2» si nos atenemos al orden cronológico en el que son proyectadas en la versión a una pantalla.

1966. Hedy

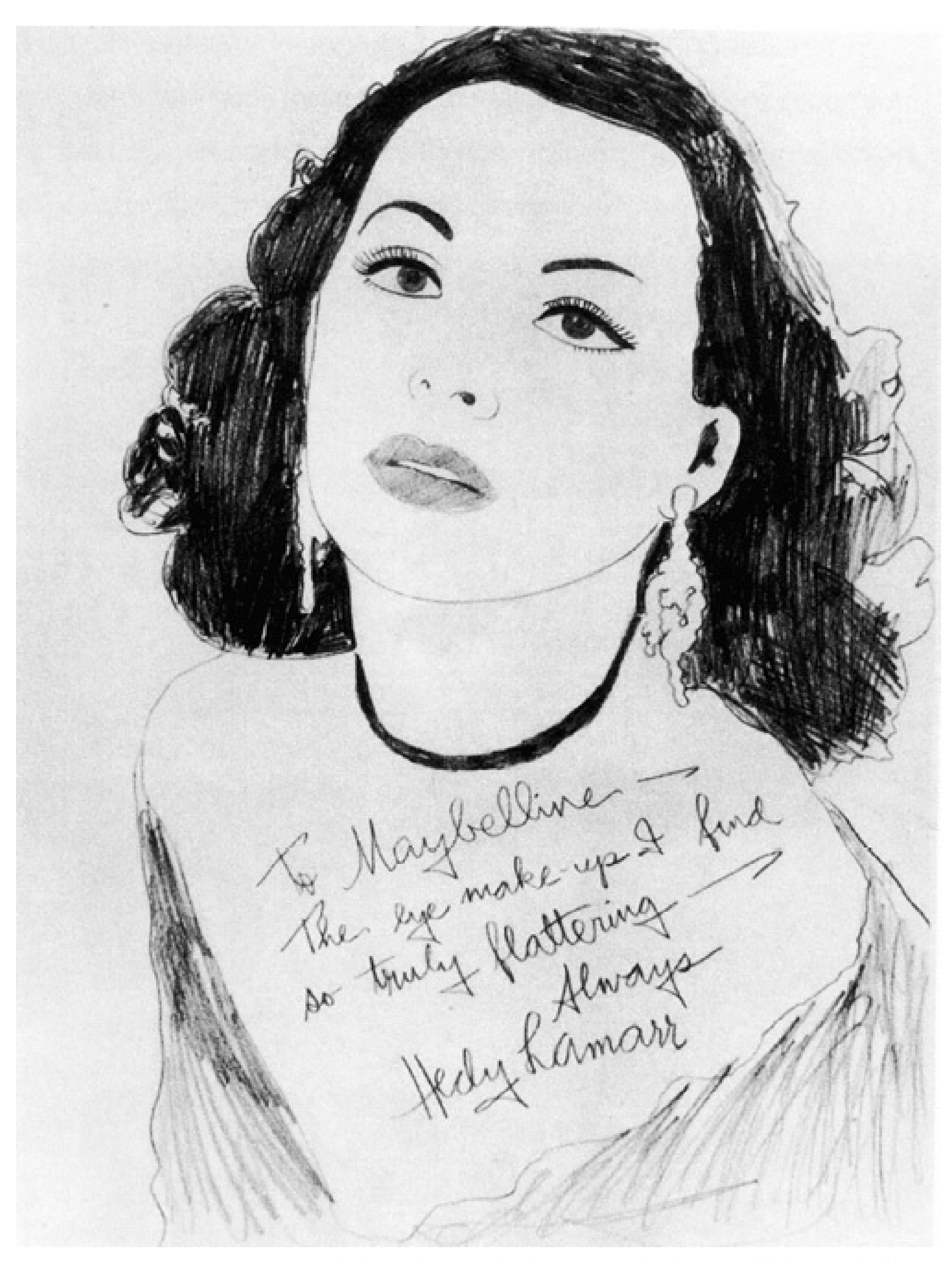
Ficha técnica: B/N, sonora, 67 minutos. *Intérpretes:* Mario Montez, Arnold Rockwood, Gerard Malanga, Ingrid Superstar, Mary Woronov, Harvey Tavel, Jack Smith, Ronald Tavel, Rick Lockwood, James Claire, Randall Bourscheidt, Roderick Clayton, John George, David Meyers. *Música:* John Cale y Lou Reed.



Inspiración para *Blow Job:* Hedy Lamarr interpreta un orgasmo en *Ekstase*.

Hedwig Eva Maria Kiesler (1913-2000), nacida en Viena, se convirtió en

una estrella de Hollywood bajo el nombre de Hedy Lamarr, adoptado en memoria de la estrella del cine mudo Barbara La Marr, cuyo nombre verdadero era a su vez Rheatha Watson. Lamarr, todavía acreditada como Hedy Kiesler, había saltado a la fama en la vieja Europa a raíz de su papel en *Ekstase,* de fuerte contenido erótico; su personaje Eva Hermann nadaba desnuda en un lago (escena citada en «Le contrôle de l'universe», capítulo 4A de las *Histoire(s) du cinéma* de Godard) y correteaba sin ropa por un bosque en busca de su caballo, además de interpretar un orgasmo en primer plano mientras le comen el sexo fuera de campo (quizá Warhol, que conocía la película, se haya inspirado en esta escena para su *Blow Job).* Este papel, que propició su entrada en Hollywood, impidió al mismo tiempo que la cinta se estrenase en los Estados Unidos durante siete años. Su mentor Louis B. Mayer (de la Metro Goldwin Mayer) la bautizó como «la mujer más hermosa del mundo» *(The Most Beautiful Woman in the World* es uno de los títulos por los que se conoce la película *Hedy).* Aparte de los «escándalos» de sus seis matrimonios y divorcios (de los que se mencionan cinco en *Hedy,* los existentes a aquella altura), Lamarr es también conocida como inventora, junto con George Antheil (autor de la música de *Le Ballet mécanique),* de un «sistema secreto de comunicación» que permitía guiar los torpedos evitando interferencias de radio y que hoy se utiliza en la telefonía móvil. Pero *Hedy* omite las aptitudes científicas de la actriz para centrarse, como no podía ser menos en una obra de Warhol, en sus escándalos públicos, cleptomanía incluida. El 16 de febrero de 1966 la prensa informaba del arresto de la actriz por haber hurtado, el 27 de enero, mercancía por valor de 86 dólares en unos grandes almacenes. Saldría absuelta de la acusación del 27 de abril, pero esta noticia será el detonante del guion de *Hedy*.



Hedy Lamarr, 1962. Retrato de la actriz a partir de un anuncio de maquillaje Maybelline.

En 1962 Warhol había hecho un retrato de Hedy Lamarr sacado de un anuncio de maquillaje Maybelline[45]. La efigie, dibujada a lápiz, forma parte de una pequeña serie en la que el pintor homenajea a actrices como Joan Crawford o Ginger Rogers. En *POPism* encontramos otra referencia a la actriz: «Un vez en Hollywood no podía dejar de pensar en la manera tonta e irreal en que las películas trataban el sexo. Después de todo, las más tempranas solían incluir sexo y desnudos, como Hedy Lamarr en *Ecstasy*»[46]. El cine y la pintura de Warhol guardan un rincón especial para las estrellas de los años treinta y cuarenta, aquellas que marcaron la infancia y la juventud del artista. A la altura de los años sesenta muchas de estas actrices entraban en su decadencia y la mirada de Warhol estaba allí para registrar su caída en desgracia. A petición de Warhol, Ronald Tavel redactó un guion, inicialmente llamado *Lives and Loves of Hedy Lamarr or Hedy Goes Shopping* («Las vidas y los amores de Hedy Lamarr o Hedy va de compras»), que se basa tanto en ciertos episodios de la vida de la actriz como en personajes que interpretó para el cine, especialmente en la hermosa y pérfida Tondelayo de *White Cargo* (Richard Thorpe, 1942)[47], que, en una plantación de caucho africana, seduce y se casa con Langford para después intentar envenenarlo; pero Witzel (Clark Gable), el encargado de la plantación, la fuerza a ingerir su propio veneno. También es innegable el paralelismo con *Sunset Blvd (El crepúsculo de los dioses,* Billy Wilder, 1950), que narra el declive, físico y psicológico, de una vieja gloria del cine mudo, Norma Desmond (Gloria Swanson). En ella el personaje de Joe (William Holden) le replica: «Tienes 50 años. Y no es ninguna tragedia, a menos que finjas tener 25». Ella responde, inmediatamente: «Soy la mejor actriz del mundo»; y, después de matarlo: «Las estrellas no tienen edad». Estos diálogos servirán de inspiración para *Hedy*. En la película de Wilder, ante las falsas expectativas de volver a rodar, Norma se hace algún que otro retoque facial; en un primer plano de la actriz una gran lupa le agranda la cara: el comienzo de *Hedy* será deudor de este breve plano. Por último, también es de destacar la insistencia en la abundancia de maridos en ambas obras, quizá como síntoma de decadencia o inestabilidad. La visión de Warhol se acerca más al distanciamiento crítico de Joe (que sin embargo se aprovecha de las necesidades de la vieja estrella) que al amoroso fingimiento del mayordomo y exmarido Max (Erich von Stroheim).



Hedy comienza con este primer plano...

Hedy, que no tiene créditos ni gráficos ni orales, es también conocida por los títulos *The Fourteen-Year-Old Girl* («La chica de catorce años») y *The Shoplifter* («La ladrona»). Daniel Williams y Paul Morrissey colaboraron en el aspecto técnico y John Cale y Lou Reed interpretaron la música en directo, aunque la cámara, siempre móvil, evita en todo momento su presencia («imperdonablemente», según Tavel). Las dos bobinas de *Hedy* fueron rodadas en la segunda quincena de febrero de 1966 en un almacén de muebles que había en el mismo edificio de la Factory y que Warhol había alquilado por un día. Se estrenó en la Film-Makers' Cinémathèque el 5 de marzo y fue restaurada en 1997.



... sacado directamente de *Sunset Blvd.*

Bajo una obertura musical de espíritu atonal, la película comienza con un primer plano fijo de Hedy (Mario Montez) acostada en el quirófano haciéndose una operación de cirugía estética. Tiene la cabeza invertida en la pantalla y una enorme lupa agranda la nariz, los labios y las pestañas. En la solapa de la chaqueta lleva un broche (en el Teatro del Ridículo no debe chocar que una paciente sea operada en vestido de calle). La mano de un médico que viste chaqueta maneja el bisturí. Adivinamos la presencia de dos personas alrededor de la paciente que dialogan entre sí sobre la operación en curso; una de ellas es el Doctor (Arnold Rockwood)[48], que habla con un fuerte acento alemán. A Hedy le ponen una inyección.

Un rápido *zoom* de retroceso nos permite ver la mesa de operaciones y a los hombres que están alrededor, pero pronto regresamos a la posición anterior. Este cambio de encuadre entre primer plano y plano de conjunto se

repetirá continuamente en la siguiente escena, en la que retiran la lupa de la cara de Hedy, el Doctor finge coser con un grueso y tosco hilo y la actriz repite una y otra vez que es «la mujer más hermosa del mundo». La voz de Jack Smith acusa a gritos a los médicos de haber sido excluidos de la profesión médica. Hedy canta «I Feel Pretty» de *West Side Story* (1957) mirando a cámara. Comparada con ella «Miss América puede dimitir», afirma, contenta con los resultados de la operación. En toda esta escena Cale y Reed interpretan una música más experimental que por momentos provoca tensión. Se destacan así las posibles connotaciones nazis de la operación y *Hedy* se convierte en película de miedo (el Doctor tiene acento alemán, un médico alude a *Bride of Frankenstein [La novia de Frankenstein,* James Whale, 1935] y Tavel menciona un «laboratorio frankensteiniano» en la introducción al guion).

En la siguiente escena la cámara se mueve en todas direcciones, añadiendo floreos a los simples *zooms* del inicio. Panorámicas horizontales y verticales, seguimientos de los personajes, vagabundeos por el escenario, reencuadres, detalles no narrativos del suelo y algún puntual encuadre fijo recogen la acción final de este primer acto. La iluminación varía, dependiendo de la posición del foco, que se mueve por el escenario, y el micro puede entrar en cuadro. Unos susurros indican el intento de Tavel de transmitir unos diálogos que el reparto no quiere recordar (en el guion Hedy le da de beber cicuta a los presentes para borrar todo testimonio de la operación; pero Montez no acababa de entender las indicaciones de Tavel). «Creo que voy a ir de compras», dice Hedy, desapareciendo en la oscuridad del fondo y dando paso al segundo acto de la obra, que tiene lugar en unos grandes almacenes. Como en el teatro, el cambio de escenario se gestiona por medio del traslado del mobiliario y por la diferente iluminación.

Acompañada por la música de Reed y Cale, Hedy reaparece junto a la mesa blanca examinando su bolso; su marido núm. 1 (Gerard Malanga) se acerca, le mira el bolso y le da fuego. La cámara inquieta registra sombras, siluetas y cuerpos fragmentados que entran y salen de campo. Un detalle muestra el vello y las marcadas venas de los brazos de Mario Montez, que lleva una obvia peluca y un vestido negro pasado de moda en una imposible encarnación de Hedy Lamarr. Cuatro hombres contemplan la escena desde el

fondo: son «personajes-espectadores» como los de *Horse* y *Camp* o como la Sedgwick de *Vinyl*. Como ella, una de las maneras que tienen de participar en la acción es poniéndose a bailar. Mientras, Hedy canta.

En un largo plano fijo Hedy intenta distraer a la dependienta (Ingrid Superstar)[49], que está sentada a una mesa, mientras sus acompañantes (sus cinco maridos) roban sillones, mesas y muebles que acarrean ruidosamente por delante de la cámara. Hedy intenta convencer a la dependienta de que tiene 14 años. Cuando Ingrid se da cuenta del robo, Hedy reacciona con falsa indignación: «No sabes quién soy. Tengo contactos». Lo que no le impide meter un zapato en el bolso. Entra una policía de pelo largo y liso y pantalones vaqueros (Mary Woronov)[50] que detiene a Hedy. «¡Qué ridículo! Soy Hedy Lamarr. Soy la mujer más hermosa del mundo». Mientras la policía retiene a Hedy en un rincón, Malanga y los demás maridos cantan «I Get No Kicks From Champagne». Malanga va a buscar un vaso del que todos beben. Después del número musical la policía se lleva a Hedy. La dependienta se marea, después de beber del vaso que quedó sobre la mesa, y cae muerta al suelo, adonde la sigue la cámara de Warhol. Tavel, que había entrado en campo arrastrándose por el suelo, muere sobre la empleada. Cuenta el guionista que, negándose Ingrid a seguir el guion y, en este caso concreto, a beber la cicuta que le ofrecían, tuvo que arrastrarse por el suelo, fuera del alcance de la cámara, para darle un toque en la pierna y recordarle su papel. Pero Warhol, que no tenía ni idea de lo que pretendía Tavel, bajó la cámara y lo filmó tirado en el suelo, por lo que el guionista no tuvo más remedio que beber él mismo la cicuta y morir para no interrumpir la narración. La escena, continúa Tavel, se ha interpretado de manera simbólica como la «muerte del autor» que interviene en la película y se sacrifica, incapaz de soportar que destrocen su creación[51].

La policía, al final de este segundo acto, saca a Hedy de campo por el brazo, dejando el escenario vacío a no ser por los muebles y los cadáveres. Woronov saca varios pares de guantes del bolso de Hedy mientras esta mira a cámara, impasible. La música se reduce a un toque de piano. Mientras Woronov fuma y sigue sacando objetos del bolso (encontrando un cheque de «14.000 dólares» que efectivamente portaba la verdadera Lamarr cuando su detención), Hedy nos mira con aire de superioridad y dignidad herida,

repitiendo «Yo soy Hedy Lamarr» con expresión de asombro. El final del rollo interrumpe a Hedy mientras se peina la peluca (uno de los gestos recurrentes de Montez en *Screen Test No. 2)*.

La segunda bobina comienza con Woronov llevando a Hedy esposada. Así empieza el tercer acto, que tiene lugar en el apartamento de Hedy, donde la agente de policía recupera los objetos robados por la cleptómana. Hedy se desnuda para cambiarse de ropa y la cámara recorre su cuerpo. Tímida, Hedy (y aquí tendríamos que hablar más bien del actor Mario Montez) se esconde para que no veamos cómo se quita la peluca momentáneamente para poder sacarse la ropa. En bragas y sujetador, el aspecto de Hedy es patético, pobre, desmañado. La persona y el personaje se muestran en toda su vulnerabilidad. Entre movimientos de cámara rápidos y variados Hedy se pone un nuevo vestido y la agente le sostiene un espejo para que se adecente. Pero la coquetería de Hedy alarga el proceso hasta que Woronov pierde la paciencia. La música ahoga la conversación. Una vez que la agente le ayuda a atarse los guantes Hedy le pregunta por sus maridos («¿Por qué no están aquí para protegerme?») e intenta seducirla besándola en la boca (después de gritar «¡Éxtasis! ¡Éxtasis!», en alusión al erotismo de la película homónima). Pero Woronov no se deja engañar y la invita a acudir al tribunal que la juzgará. Ante este fracaso, Hedy le ofrece una bebida (supuestamente envenenada: al final de cada acto Hedy pretende deshacerse de todos los testigos y acusadores), pero Woronov la rechaza. La cámara desciende hasta las sombras de los muebles en el suelo y asciende y vagabundea por el techo mientras, ya en los juzgados, comienza el juicio fuera de campo.



«Soy Hedy Lamarr. Soy la mujer más hermosa del mundo». Mario Montez y Mary Woronov en el acto III de *Hedy*.

Y así, exclusivamente por medio de la banda sonora, comienza el improvisado cuarto y último acto. La voz del juez (Harvey Tavel)[52] llama a los testigos en el caso contra Hedy Lamarr. Cuando la cámara regresa de su deambular, los personajes quedan desenfocados, antes de que un plano de conjunto estático nos permita seguir el interrogatorio sin digresiones formales. Hedy se sienta de cara a la cámara; Malanga está a la derecha, en la silla de los testigos; al fondo, entre los otros maridos, está Jack Smith interpretando el papel de «amigo del tribunal» (según el guion; *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures* describe su papel como el de un «adivino»). Smith, con gafas oscuras, busca histriónicamente en el interior de un bolso, mete la cabeza en él y juega con una enorme lupa. El juez, sin embargo, se mantiene fuera de campo: solo vemos su mesa y la mano que golpea con un sucedáneo de martillo que acabará rompiendo de un golpe. Los cinco

maridos[53] contestan a las preguntas del juez sobre sus matrimonios: la edad de ella («14 años», dice el marido núm. 2), duración, mentiras, robos, divorcios, el desnudo de *Ekstase,* la insinuación de que tuvo relaciones sexuales con el caballo de la película... Salen a la luz acusaciones de haber participado en películas pornográficas y de haber pagado cuantiosas sumas de dinero para poder divorciarse. Con la presencia del marido y testigo núm. 4 la cámara recupera la movilidad, acercándose a la cara de Hedy cuando esta comienza a hablar y paseándose por el suelo y por el escenario, de manera que el juez, de barba y gafas oscuras, entra por fin en cuadro. La música entra puntualmente a lo largo de los interrogatorios. Cuando el quinto testigo se retira y Hedy comienza su defensa, la música ahoga el diálogo.

Delante de los cinco maridos, que están sentados en fila, Hedy declara que está buscando nuevo marido, ya que solo tiene «14 años». Llega la hora del veredicto: «¡Culpable de todos los cargos!». Hedy, como Tondelayo, es condenada a beber su propio veneno (un *zoom* nos acerca al vaso) y pide un poco de tiempo. «No tenemos tiempo», responde el juez. Hedy desea cambiarse otra vez de ropa para la ocasión; le pide a Woronov que le saque los guantes y se quita el vestido, que cuelga del hombro. Y así, en ropa interior, forzada por el juez, bebe del vaso (que en realidad está vacío) y muere mirando a cámara. Desde el estrado Smith declama dramáticamente el panegírico final («Fue una figura trágica y noble») que el final de la bobina interrumpe.

La subversión formal de *Hedy* es más intensa que la de *The Velvet Undeground and Nico* por la presencia de un guion narrativo que no existe en esta última. La cámara pocas veces se permite un encuadre fijo que facilite el desarrollo de los diálogos; al contrario, Warhol parece actuar «contra» el reparto y el texto, contra el guionista y la caracterización. El propio Tavel así lo reconoce cuando, décadas después, afirma: «Si *Hedy* tiene un punto débil, es la cinematografía de Andy que, siguiendo su tónica, vaga sin rumbo por entre los muebles perdiéndose lo importante»[54]. Es como si la película se atacase a sí misma; pero en el proceso crea una auténtica obra de cine a partir de lo que no sería más que, con un encuadre fijo, la representación de un vodevil en la línea del Teatro del Ridículo. Ridículos son los diálogos; el juez le pregunta al quinto marido, poeta, por qué se casó con Hedy: «Porque se

parecía a Robert Browning», contesta; ¿y cuándo comenzó a hundirse el matrimonio? «Cuando empezó a dejar de parecerse a Robert Browning» es la respuesta. Si Tavel es el autor de la idea, el resultado final poco se asemeja al guion original: actores y actrices improvisan basándose en unas direcciones mínimas que incluso por momentos les cuesta recordar. Si a esto añadimos los anárquicos y antinarrativos movimientos de cámara, nos damos cuenta de las diferencias y divergencias que hay entre el texto original de Tavel y el resultado final de Warhol.

La cámara se aburre y se desentiende de la acción que debería registrar; vaga por el suelo y por el techo, fragmenta los cuerpos, encuadra detalles del cuello o de las venas del brazo de Montez, se acerca y aleja de sus nalgas en rapidísima sucesión o permanece estática durante largos minutos, pero no sobre el rostro de quien esté hablando en ese momento, sino sobre su zapato. Los movimientos nunca son previsibles; de la panorámica pasa al *zoom* y del encuadre de una sombra en el suelo pasa a un plano fijo de conjunto que nos permite, durante unos minutos, olvidarnos de la cámara para centrar nuestra atención en el diálogo y en los personajes.

Los detalles de los cuerpos que nos ofrecen ciertos encuadres son similares a los que nos proporciona la lupa que agranda la cara de Hedy en la primera escena y que Jack Smith utilizará en el último acto. Esta mirada es cruel por su cercanía: destacando las venas y el vello del brazo de Montez, se boicotean su actuación y su pretendida encarnación de Hedy Lamarr; la torpe caracterización de Montez, la peluca mal colocada y lo ridículo de su actuación ayudan a esta incredulidad por parte del público. Todo escrutinio (el de la lupa, el de la cámara) desvela defectos, y *Hedy,* en la que el cineasta, actuando de cirujano, coloca a Lamarr, es una de las películas más crueles de Warhol; pero hablamos de una crueldad que se vierte no sobre su protagonista (como era el caso de *Screen Test No. 2* o *Beauty #2)* sino sobre su tema, sobre la verdadera Hedy Lamarr y su decadencia, sobre el declive de todas las viejas glorias de Hollywood. Si el ridículo que la cámara y los diálogos extraen del personaje trabaja en contra de ella, de Hedy, el ridículo de la puesta en escena (es decir, la estética enmarcable en el concepto «Teatro del Ridículo») le quita hierro a la crítica y suaviza la crueldad del retrato. Si por un lado la música de Cale y Reed acaba formando parte de la puesta en

escena, es decir, se convierte en diegética, las tres canciones que los personajes cantan confirman el carácter musical de la película y, en cierta manera, la bondad del relato: el drama deviene comedia. También ayuda la inversión de roles, al estilo de *Juanita Castro:* Hedy Lamarr está interpretada por un hombre y la policía, Woronov, tiene un aspecto y caracterización masculinos; el erotismo del beso entre los dos tiene algo de subversivo, precisamente por esa indefinición de los roles de género.

---

45 En una entrevista de 1963 Warhol afirma que a los «nueve años» (en 1937, por tanto lejos de la fecha, 1962, que registra Bourdon) pintó «un cuadro de Hedy Lamarr a partir de un anuncio de Maybelline. No era bueno, y lo tiré a la basura. Me di cuenta de que no sabía pintar» (Goldsmith, *op. cit.,* pág. 22). No podemos tomar esta declaración en serio porque la entrevista, según afirmó su autor, John Giorno, nació como broma y parodia, con preguntas y respuestas «disfuncionales» e inventadas.

46 *POPism,* pág. 56.

47 En *Screen Test No. 1,* Tavel alude directamente a este personaje cuando dice: «Soy Tondelayo. Cuando me hice un estiramiento facial me dejaron el aspecto de una niña de 14 años, así que no puedo aparecer en público hasta que sea mayor», como si ya tuviera en mente el argumento de *Hedy*.

48 Arnold Rockwood, habitual colaborador de Jack Smith, actuó en *Flaming Creatures* y, en el papel de Uncle Pasty, en *Normal Love*.

49 Ingrid Von Scheven adquirió el sobrenombre de Superstar como paródica sustituta de Edie Sedgwick. Aparece en dos *Screen Tests* (ST332-333, 1965-1966), en *My Hustler II, Chelsea Girls,* en las inéditas *Withering Sights* y *The Velvet Underground Tarot Cards,* en *Since, Bike Boy, I a Man, The Loves of Ondine, The Nude Restaurant,* en *San Diego Surf* y en numerosas bobinas de ∗∗∗∗.

50 La escritora, pintora y actriz Mary Woronov, bautizada en la Factory como Mary Might, protagonizó tres *Screen Tests* en solitario (ST357-359), dos acompañada de Malanga (ST55-56) y dos de George Millaway (ST360-361); todos de 1966. Aparece en *The Beard, Superboy, Whips, Chelsea Girls, The Velvet Underground Tarot Cards, Since, Bufferin Commercial, Kiss the Boot* y *Ivy in Philadelphia*. Pero también tuvo una dilatada carrera fuera de la Factory: protagonizó *Eating Raoul (¿Y si nos comemos a Raoul?,* Paul Bartel, 1982) y apareció en *Angel of H.E.A.T. (Doble riesgo,* Myrl A. Schreibman, 1983) y *Black Widow (El caso de la viuda negra,* Bob Rafelson, 1986), entre otras muchas. También es

autora de las novelas *Snake* (2000) y *Niagara* (2002).

51 Introducción al guion en *Ronald Tavel: His Life & Works*.

52 Harvey Tavel, hermano de Ronald, aparece en *The Life of Juanita Castro* y en *Horse*. Colaboró con Ronald Tavel en el Teatro del Ridículo y dirigió varias de sus obras.

53 Uno de los maridos fue protagonizado por James Claire, cuyo *Screen Test* (ST54, 1966) formó parte de *The Thirteen Most Beautiful Boys*. Otro fue encarnado por Roderick Clayton, protagonista de cuatro *Screen Tests* (ST57-60, 1966) y de la inédita *Rick*. Un tercer marido fue Randy Bourscheidt, que aparece en dos *Screen Tests* (ST29-30, 1966), en *Susan-Space,* en *The Closet* y en *Since*.

54 Introducción al guion en *Ronald Tavel: His Life & Works*.

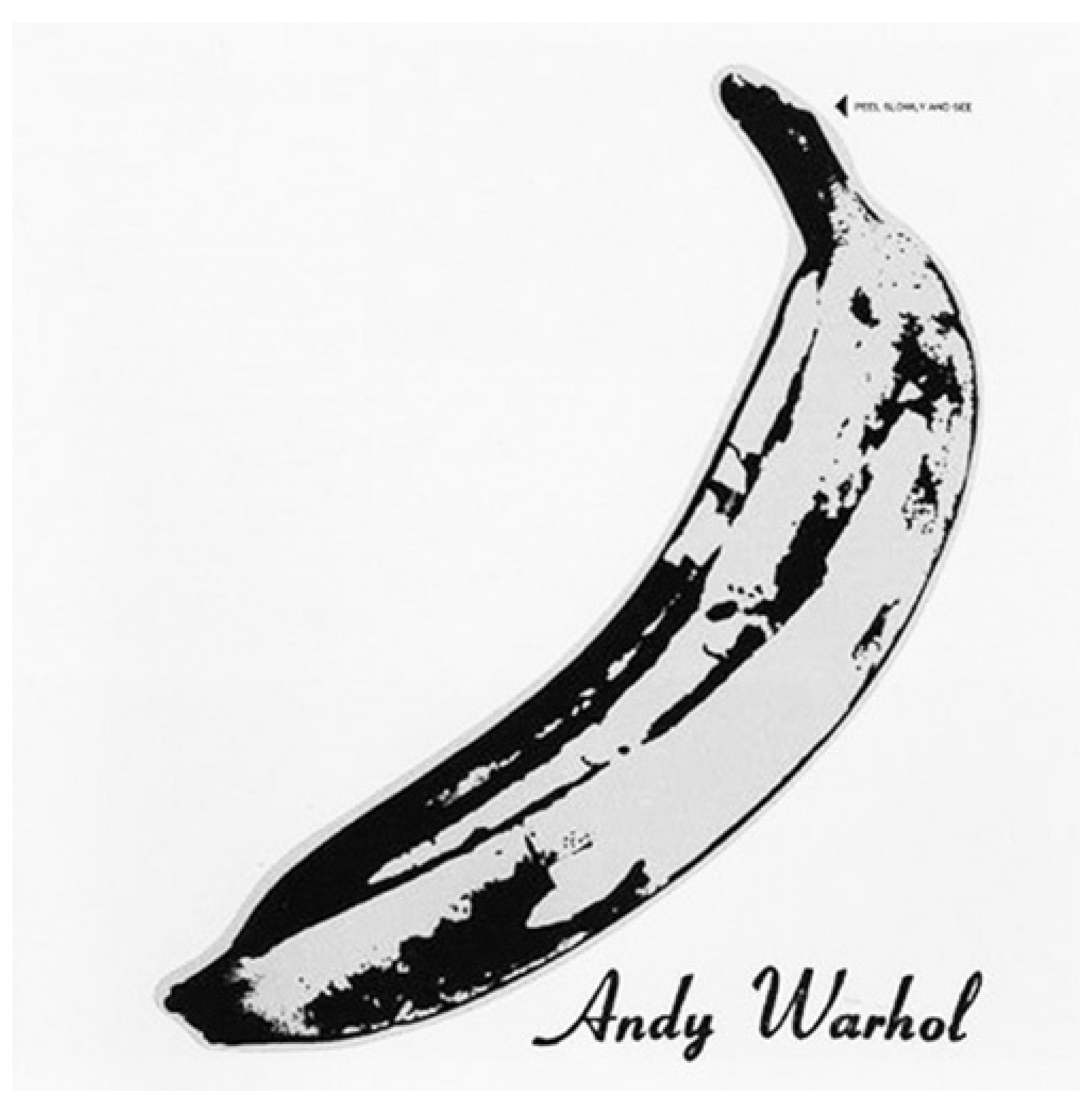
1966. The Velvet Underground and Nico (A Symphony of Sound)

Ficha técnica: B/N, sonora, 67 minutos. *Intérpretes:* Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison, Maureen Tucker, Nico, Ari Boulogne, Andy Warhol, Gerard Malanga, Billy Name, Stephen Shore, policía de Nueva York. *Música:* The Velvet Underground.



Exploding Plastic Inevitable: películas de Warhol y música de The Velvet Underground en The Dom. Foto de Fred W. McDarrah.

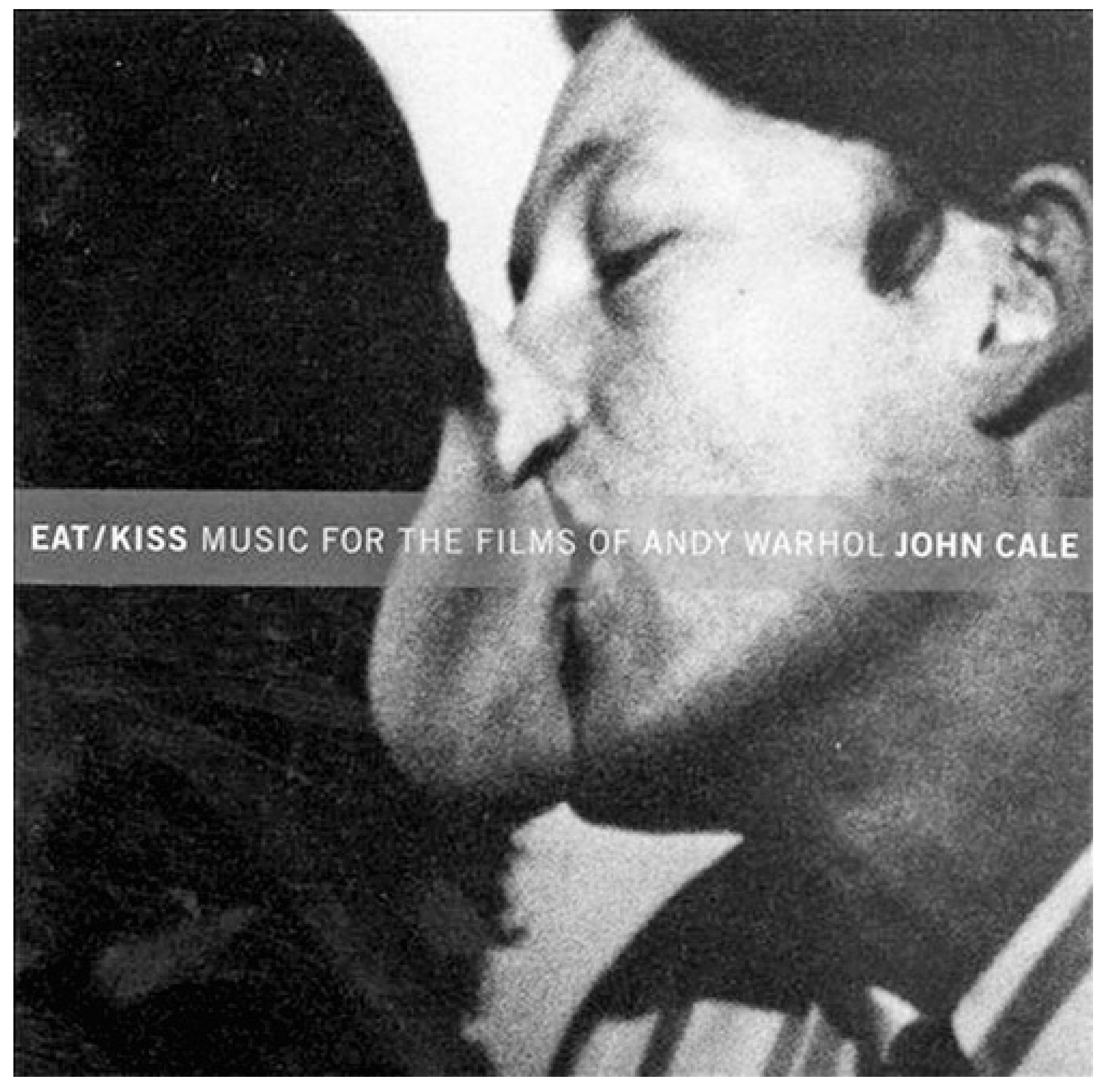
En diciembre de 1965 un grupo de rock llamado The Velvet Underground comenzó a tocar en el Café Bizarre del Greenwich Village de Nueva York[55]. La cineasta Barbara Rubin pidió la colaboración de Malanga para hacer una película sobre ellos y Malanga acudió acompañado de Morrissey y Warhol. El grupo estaba formado por Lou Reed a la voz y guitarra, el galés John Cale a la viola eléctrica, al bajo y a los teclados, Sterling Morrison a la guitarra y Maureen Tucker a la batería. El sonido del grupo era duro y directo, con una vena improvisatoria y vanguardista (propiciada por Cale, que conocía de cerca las vanguardias de John Cage y La Monte Young)[56], y sus letras, escritas por Reed, hablaban de heroína y sexo masoquista. Todo esto, unido a la palabra *underground* del nombre, hacía de la banda un candidato seguro para participar en las actividades de la Factory. Pero el nombre del grupo es engañoso: en realidad había sido tomado del título de un libro de Michael Leigh «sobre la corrupción sexual de nuestros tiempos», como rezaba la portada, que había encontrado el cineasta y músico Tony Conrad. Warhol se ofreció a apadrinarlos, pero con la condición de incorporar como cantante a Nico, una modelo y cantante alemana que había interpretado, como Nico Otzak, el breve papel de Nicolina en *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) y que tenía un hijo de Alain Delon, Ari Boulogne, al que podemos ver en la presente película y que reaparecerá años después en *La Cicatrice intérieur* (Philippe Garrel). De esta manera The Velvet Underground and Nico se convirtieron en el núcleo de los espectáculos multimedia Andy Warhol Uptight y Exploding Plastic Inevitable (EPI), cuya energía bien documenta la película de Ronald Nameth *Exploding Plastic Inevitable* (1966).



Portada del primer álbum de The Velvet Underground, diseñada por Warhol.

En abril de 1966 grabaron su primer álbum, *The Velvet Underground and Nico,* que se publicaría al año siguiente con una portada diseñada por Warhol. El grupo, ya sin Nico, publicaría en 1968 *White Light / White Heat* y, con Doug Yule sustituyendo a Cale, *The Velvet Underground* (1969). Los siguientes discos editados bajo el nombre de The Velvet Underground son responsabilidad de Doug Yule, aunque el primero de ellos, *Loaded* (1970), cuente con temas escritos e incluso cantados por Reed. En 1990 Reed y Cale

se juntaron para grabar un disco de homenaje a Warhol llamado *Songs for Drella*[57]. John Cale publicó en 1997 un nuevo homenaje al cineasta bajo el explícito título *Eat/Kiss: Music for the Films of Andy Warhol,* con la colaboración de Maureen Tucker y con un beso de *Kiss* como portada. En cuanto a Nico, su carrera en solitario la llevaría a grabar seis álbumes de estudio, entre ellos *Chelsea Girl* (1966), *The Marble Index* (1969) y *The End* (1974). El documental *Nico Icon* (Susanne Ofteringer, 1995) cuenta su historia. La carrera musical de Reed es demasiado bien conocida como para dejar aquí constancia de ella. Las improvisaciones de The Velvet Underground, o de algunos de sus miembros, se pueden escuchar en otras películas de Warhol como *Hedy, Chelsea Girls, Kiss the Boot* o *Tiger Hop*.



Beso de Marisol y Harold Stevenson en la portada del disco de John Cale.

Se conservan un par de *Screen Tests* de Maureen Tucker (ST343-344, 1966), tres de Sterling Morrison (ST223-225, 1966), siete de Cale (ST38-44, 1966), once de Reed y otros once de Nico. Los de Cale son los más creativos: en dos de ellos vemos un detalle de un ojo, en otro de la boca, y en un tercero la imagen está volteada lateralmente. Otras películas en las que participó la banda, no necesariamente con música, son *The Velvet Underground (All Tied Up)* (que «homenajea» al libro de Leigh), *The Velvet Underground Tarot*

Cards y *The Velvet Underground in Boston*. Lou Reed, bajo el nombre de Lou, aparece como personaje en la novela *a,* en la que mantiene una larga conversación con Ondine.

The Velvet Underground and Nico fue rodada en el verano de 1966[58] durante un ensayo-improvisación del grupo en la Factory, posiblemente con la intención de utilizarla como proyección de fondo durante los EPI. Fue restaurada en 1993 por la Andy Warhol Foundation for the Visual Arts. Se compone de dos bobinas de 1.200 pies que registran una única improvisación de la banda, un solo tema instrumental, repetitivo e hipnótico, que se alarga durante toda la película hasta que la entrada de la policía, a 13 minutos del final, interrumpe el ensayo. El resultado es un retrato colectivo y contextualizado del grupo, de músicos tocando música; un documento único de una banda mítica en pleno proceso creativo; una ventana a la veta más experimental y menos conocida de un quinteto que todavía no había publicado su primer álbum; una película musical, predecesora de los actuales videoclips, en la que fondo y forma se complementan a la perfección. Pero también es un registro de la relación entre una madre y su hijo; y también es una obra abstracta puramente formal: la cámara de *The Velvet Underground and Nico* es prototípica del estilo «inquieto» de Warhol, marcado por panorámicas, *zooms,* enfoques y desenfoques (que abstraen completamente las figuras) y aberturas y cierres de diafragma que ciegan de luz u oscurecen la imagen.

Pero antes de la tempestad está la calma: la primera bobina comienza con un primer plano fijo de Nico, de tres minutos y medio, que funciona como *Screen Test* de la actriz e introducción al concierto. Filmada de tres cuartos de perfil, la actriz mueve los labios pronunciando palabras que no oímos, ahogadas por la música. El efecto es sorprendente: para un público que se enfrente por primera vez a la cinta este arranque parece un retrato mudo de Nico (pues vemos cómo habla pero no oímos la voz) ilustrado con música extradiegética. No será hasta que la pandereta que toca entre fugazmente en cuadro cuando podremos adivinar que se trata de un grupo tocando música en directo. Es un arranque que imita el de *Vinyl:* en ambas películas la cercanía de la visión no nos permite entender los movimientos de los personajes hasta que un *zoom* de retroceso los contextualiza; en ambas el cuadro queda fijo y vacío cuando los personajes se agachan. Pero mientras *Vinyl* pertenece a la

época impasible (y por tanto el *zoom* es lento y pausado), en *The Velvet* el *zoom* es brusco y el plano fijo precedente sufre una serie de manipulaciones que anuncian el estilo de lo que está por venir: la escena se ilumina para luego oscurecerse casi por completo (debido a la manipulación del diafragma de la cámara); la imagen se desenfoca y enfoca continuamente, a diferentes velocidades, llegando a transformar la cara de Nico en una mancha abstracta; y el encuadre se mantiene fijo incluso cuando la cabeza de la actriz sale de campo, quedando el fondo gris vacío de contenido.

El inesperado *zoom* que pone punto final a este plano fijo nos muestra brevemente la disposición espacial de los músicos, antes de cerrar de nuevo el cuadro sobre un plano medio de Nico, que se encuentra en el centro de la escena. A la izquierda está Reed tocando la guitarra; tras él, Morrison, también a la guitarra; a la derecha de Nico está Cale a la viola; y Tucker a la batería, parcialmente oculta por Cale. La luz procede de la izquierda con un foco secundario a la derecha. Todos llevan gafas oscuras, excepto Nico; todos están sentados en sillas bajas, excepto Nico, que ocupará un taburete alto en una posición central más elevada que los demás. A sus pies, sentado en el suelo, Ari está atento a la música, habla con su madre o toca la maraca que esta le presta. Tras ellos, una pared cubierta con papel.



Este plano de conjunto nos permite apreciar la disposición espacial de los músicos en *The Velvet Underground and Nico*.

Primero tímidamente y después de manera compulsiva Warhol comienza a mover la cámara. Así, a las tácticas que veíamos al principio (manipulación del enfoque y del diafragma, planos vacíos), le añade panorámicas verticales y horizontales, *zooms* y encuadres parciales de los cuerpos. Las panorámicas pueden ser lentas y repetitivas, precediendo la estrategia formal de ←→ (Michael Snow, 1969), o pueden adquirir la velocidad de un barrido, prefigurando la abstracción de *La Région centrale* (Snow, 1971). Los *zooms* pueden ser suaves, respetando la tridimensionalidad del escenario, o repentinos y agresivos, aplanando el espacio. Ambas tácticas pueden o no conjugarse con desenfoques y cambios en el diafragma que provocan variaciones en la tonalidad del fondo, desde un negro casi puro a un grisáceo blanquecino. Por momentos la escena está tan oscura que solo algunos pequeños puntos de luz permiten apreciar el movimiento de la cámara.

Cuando la cámara se queda momentáneamente fija, los cuerpos quedan mutilados por el encuadre; la cámara siempre huye de lo «esencial», narrativamente hablando. De igual manera que Nico (la figura que menos aporta musicalmente a la improvisación) ocupa el lugar central, tanto física como narrativamente (pues la película comienza con un sostenido primer plano de ella), la cámara evita encuadres enteros, fragmentando caras y cuerpos y posándose en espacios sin significación como el suelo o el fondo gris. Es como si las panorámicas no tuviesen como función buscar un rostro nuevo o unas manos tocando un instrumento, sino reivindicarse a sí mismas como elemento compositivo; y, en consecuencia, cuando la cámara se detiene, lo hace aleatoriamente, recogiendo los fragmentos humanos que en ese momento le ofrece la escena.

Durante varios segundos la cámara enfoca y desenfoca un primer plano de Reed, de manera que la superficie luminosa de su rostro se expande y contrae, deformada. Lo mismo sucede en otro momento, aunque con una técnica diferente: los rápidos y continuos *zooms* hacen que la cabeza de Nico parezca querer explotar ópticamente. Poco después se inicia un barrido incesante sobre la cara de Nico, conseguido por medio de brevísimas panorámicas a uno y otro lado, un temblor de cámara que sugiere un violento movimiento con un mínimo de esfuerzo. Si a esto añadimos un agudo desenfoque nos queda únicamente movimiento puro sin referencia gráfica, sin anclaje físico. Cuando este temblor de cámara suaviza su violencia, como durante un encuadre de la cara de Reed, es el personaje retratado el que parece sacudir la cabeza, como si el movimiento de la cámara se transmitiese al objeto filmado.

La segunda bobina comienza con un primer plano de Morrison, ahora fijo y enfocado, que mantiene la continuidad con el rollo precedente. Después de un *zoom* de retroceso, y durante el primer tercio de esta segunda parte, la cámara se centra principalmente en Ari, que toca una maraca sentado en el centro de la escena. Su madre está a la derecha y Cale a la izquierda, de pie tras Ari. Nico toca el bajo de Cale con un destornillador. La poca amplitud del encuadre, unida a los barridos, crea momentos abstractos dignos de Brakhage en los que la pantalla recoge un juego de luces y sombras en constante mutación. Después de 11 minutos el encuadre se abre y nos deja ver, en el lado izquierdo tras Reed y Morrison, a un policía uniformado que observa sonriente la actuación

mientras ajusta el amplificador. Reed, al escuchar voces tras él, gira la cabeza hacia el agente y continúa tocando con su característica impasibilidad. Oímos voces que explican que el problema es que la música está muy alta para la hora que es. Finalmente, a 13 minutos del final, y con el diafragma muy cerrado (la escena oscurecida, el fondo negro), el grupo deja de tocar. El encuadre, un plano de conjunto escorado a la izquierda (Tucker y Cale quedan parcialmente fuera de campo), se mantiene fijo durante un par de minutos, como si el operador, o sea, Warhol, hubiese abandonado la cámara en el trípode. Todos miran hacia detrás de la cámara, buscando una explicación; Nico se defiende de la potente luz del foco haciéndose sombra con la mano; y así permanecen congelados durante unos segundos, inmóviles como figuras en un cuadro tenebrista. Por fin los músicos dejan los instrumentos y se levantan. Reed es el último en levantarse. Los personajes, transmutados en siluetas y sombras, dan por finalizada la película antes de tiempo: abandonada la cámara por el autor, los personajes le pierden el respeto debido y no tienen reparos en pararse delante del objetivo impidiendo toda posibilidad de imagen; pero la bobina impone su duración sobre el contenido y el film continúa. Habiendo dejado Warhol el diafragma cerrado, es muy poca la luz que recibe la película: este oscurecimiento general provoca el fin prematuro de la representación. Cuando el foco se apaga, todo el mundo sale de campo menos Nico.



The Velvet Underground tocando en The Dom en 1966 ante el atento ojo de John Cale *(Screen Test* 40, 1966). Foto de Nat Finkelstein.

Pero la película resucita: retomando las riendas de la cámara, Warhol la dirige ahora hacia un nuevo espacio, una nueva estancia de la Factory que se encuentra a la izquierda del escenario anterior. El encuadre queda fijo durante unos segundos sobre el fondo oscuro. El sonido regresa con fuerza: alguien arrastra un mueble, oímos voces, comienza a entrar gente en cuadro y el operador retoma los característicos movimientos de cámara. El cuadro se abre para darnos el contexto del nuevo escenario, iluminado desde la derecha: una pared a la izquierda, un ventilador, una columna envuelta en papel de plata a la derecha y un grupo de personas que se junta en el centro, entre ellas Andy Warhol (pero entonces, ¿quién maneja la cámara? ¿O es que Warhol dio efectivamente por finalizado el rodaje y fue un ayudante quien salvó la película del olvido?). La gente habla, mira a cámara, observan a los policías que hablan con Warhol. Tucker se sienta en el sofá con una botella, Malanga se sienta a su lado, Reed lee el periódico y habla con Nico, que coge el bolso

dispuesta a marcharse. El encuadre se mantiene fijo, en un plano de conjunto, durante los últimos cuatro minutos de película. Pero cuando imaginamos que este plano general se mantendrá fijo hasta el final, entra Ari para reunirse con su madre y la cámara, a pocos segundos del fin, cierra el cuadro sobre él y después sobre la cabeza de Nico. De esta manera Nico cierra el círculo: la película comienza y termina con su cara.

Si *Hedy* es ficción y *Camp* fluctúa entre documental y ficción, con *The Velvet* regresamos al documental puro de *Poor Little Rich Girl*. Ahora, si tenemos en cuenta que los músicos están «actuando» (fijémonos en el doble significado de la palabra: como músicos, «tocar música»; pero también «representar un papel»), no podemos dejar de considerarlos personajes de ficción. Recordemos que la cámara de Warhol tiene el poder de ficcionalizarlo todo («El Empire State Building es una *estrella»).* En ese sentido, para comprender mejor los últimos 13 minutos, tenemos que remitirnos al final de *Kitchen*. Recordemos que en esta película la ficción se interrumpía bruscamente porque la actriz había sufrido una quemadura no ficticia. Todo el equipo de rodaje, incluido Warhol, entraba en campo para ver la herida. La narración quedaba interrumpida pero la cámara, impasible, continuaba filmando. Lo que vemos al final de *Kitchen* es muy semejante a lo que sucede al final de *The Velvet:* todas las personas involucradas en la película, tanto delante como detrás de la cámara, se reúnen en el escenario para comentar el suceso que obligó a suspender el guion establecido, para entrar y salir sin un objetivo claro, para pararse delante de la cámara, ajenos a ella, sin darse cuenta de que están bloqueando nuestra visión. Si los integrantes de la Velvet estuvieron «actuando» hasta ese momento, ahora los vemos como personas, sin máscara, desnudos ante nosotros. En un plano revelador la cámara se centra en la cara de Reed, que tiene las gafas de sol sobre el pelo; cuando se da cuenta de que está siendo observado, rápidamente vuelve a ocultar los ojos tras ellas.

Andy Warhol nunca ensayaba sus ficciones: la primera y única toma era siempre válida. Warhol no quería «actuaciones», sino personas; no quería roles, sino poses. Convertía los ensayos en obras en sí, terminadas. La vida como arte. Lo mismo sucede en *The Velvet* con la música del grupo: la improvisación, que tiene mucho de ensayo, se convierte en música lista para ser grabada y divulgada. El proceso se convierte en resultado, el camino en

destino, el error en opción estética. A quién le importa la baja calidad de la toma de sonido.

El contenido de *The Velvet* era el idóneo para llevar las nuevas preocupaciones estilísticas de Warhol al límite: no hay diálogos que seguir ni personajes que atender ni narración a la que servir. La cámara tiene libertad total para vagar por el espacio, para cerrar el diafragma y negarse a registrar la imagen, para desenfocar y hacer barridos que nos llevan al terreno abstracto de Snow, de Brakhage o de Ken Jacobs, porque lo que importa es la música. Los recursos de *The Velvet* se hicieron moneda común en muchos vídeos musicales de la actualidad. *The Velvet* es un gigantesco vídeo musical, un pionero del género, un precursor de la posmodernidad. Percibimos la inocencia de la experimentación, como cuando una niña comienza a hablar e inventa palabras, con placer, creativamente. Es como si Warhol quisiese agotar todas las posibilidades de la cámara. Como catálogo de posibilidades formales, *The Velvet* es un antecedente de la menos intuitiva y más elegante *La Région centrale*. Como experiencia hipnótica y psicodélica, se emparenta con el cine perceptivo de James Whitney o de Tony Conrad.

El espacio visual mantiene la unidad por encima de sus partes compositivas. Los músicos son un elemento más: no olvidemos el papel del fondo, el suelo, los espacios vacíos que respiran entre las personas y que en muchas secuencias tienen tanta importancia o más que ellas; no olvidemos al niño Ari, que a pesar de ser ajeno a la banda ocupa la atención de la cámara en numerosas ocasiones. No hay una jerarquización del campo visual, porque para crear una abstracción de sombras y luces desenfocadas tanto vale la cabeza de Nico como la pared del fondo. Si hay una figura central es la de Nico, porque ocupa esos espacios privilegiados que son el inicio y el final. El espíritu no jerárquico o antijerárquico de Warhol evita los elementos importantes, musicalmente hablando (o sea, Reed, Cale, manos tocando los instrumentos), para centrarse en la cantante que no canta, en la mujer que ejerce más de madre que de músico, en el miembro de la banda con una aportación musical menor. Nico al nivel de Cale, la pared del fondo al nivel del cuello de Reed. Sombras y luces. Nada más.

---

55 Para una historia de The Velvet Underground, véase el libro de Victor Bockris y Gerard Malanga, *Up-Tight: The Velvet Underground Story,* Nueva York, Cooper Square Press, 2003.

56 John Cale fue uno de los diez pianistas que, bajo la dirección de John Cage, interpretaron las *Vexations* de Erik Satie el 9 de septiembre de 1963 en el Pocket Theater de Nueva York en un concierto que duró 18 horas y 40 minutos. La pieza de Satie, de 80 segundos de duración y compuesta de 180 notas, se repitió 840 veces. Ya mencioné la influencia de esta obra en la construcción seriada de *Sleep,* que Warhol estaba montando cuando tuvo lugar el concierto de Cage. El 27 de mayo de 2007 la Tate Modern de Londres proyectó *Sleep* con el acompañamiento musical de las *Vexations*. Por otra parte Cale había formado parte, junto con Tony Conrad, del grupo The Theater of Eternal Music de La Monte Young.

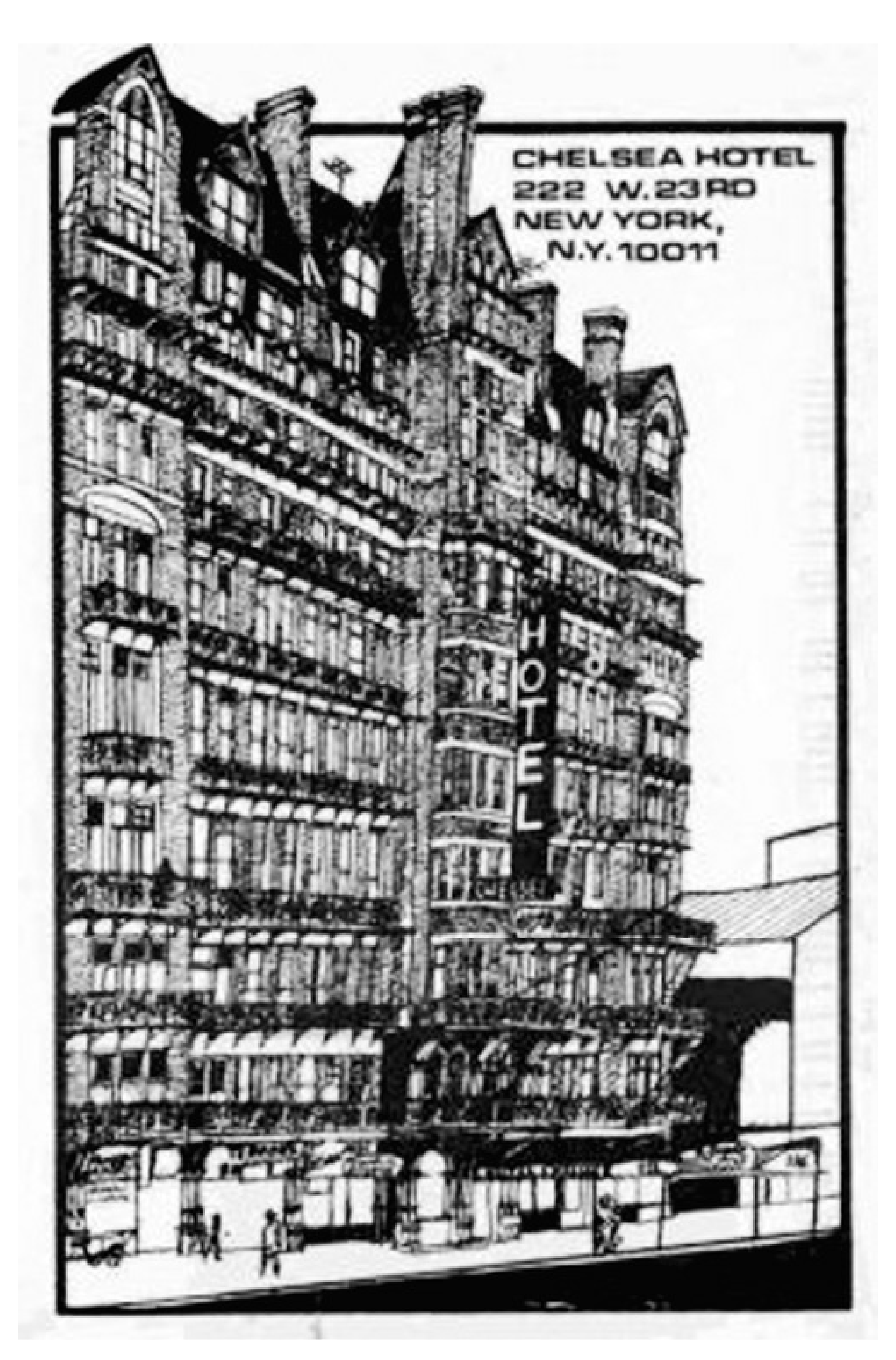
57 Sobre *Songs for Drella,* véase David E. James, «I'll Be Your Mirror Stage: Andy Warhol in the Cultural Imaginary», en Jennifer Doyle, Jonathan Flatley y José Esteban Muñoz (eds.), *Pop Out: Queer Warhol,* Durham y Londres, Duke University Press, 1996, págs. 31-50.

58 Mekas y Angell datan la película en enero. Mekas afirma que se estrenó el 8 de febrero. Pero Murphy *(op. cit.,* págs. 272-273) argumenta la elección del verano como fecha de rodaje basándose en la presencia de Ari (quien en junio se encontraba todavía en París) y en la ropa veraniega de los participantes.

1966. Chelsea Girls

Ficha técnica: B/N y color, sonora, 210 minutos. *Intérpretes:* Nico, Eric Emerson, Ari Boulogne, Ondine, Ingrid Superstar, Brigid Berlin, Ed Hood, Patrick Fleming, Mario Montez, Angelina Davis, Susan Bottomly, René Ricard, Mary Woronov, Marie Menken, Gerard Malanga, Ronna Page, Ronnie Cutrone, Silver George. *Música:* The Velvet Underground.

Chelsea Girls («Las chicas del Chelsea») es al mismo tiempo un compendio de las técnicas cinematográficas que Warhol venía desarrollando y la obra cumbre de su época inquieta. En sus doce bobinas, rodadas de modo independiente y empalmadas aleatoriamente, tienen cabida momentos documentales mudos que recuerdan a las primeras películas de Warhol («Nico Crying»), narrativas basadas en guiones de Ronald Tavel («Hanoi Hannah», «Their Town») e improvisaciones en las que la frontera entre representación y realidad se desvanece («Pope Ondine», «Eric Tells All»). Unas veces actores y actrices conservan sus nombres, otras encarnan personajes de ficción, pero en ambos casos el estilo *vérité* es el mismo. Es una obra ecléctica en la que el color se mezcla con el blanco y negro, el encuadre fijo con la cámara móvil y el silencio con los diálogos o con la música de The Velvet Underground y en la que la imagen se expande siguiendo el modelo de pantalla doble de *Outer and Inner Space* y de *More Milk Yvette*. Pero la utilización de la doble pantalla tiene también una funcionalidad práctica que permite reducir a la mitad la comercialmente excesiva duración de los originales. Algunos de los episodios llegaron a distribuirse como películas autónomas. El ensamblaje de bobinas en principio independientes anuncia el método acumulativo de ****.



Tarjeta postal del Hotel Chelsea, tradicional lugar de residencia de la intelectualidad y la bohemia norteamericanas.

Chelsea Girls fue el mayor éxito mercantil de Warhol: fue estrenada comercialmente, lo que propició el reestreno de *My Hustler,* y llegó a ser invitada a participar en el Festival de Cannes (aunque no se llegaría a proyectar, a pesar de la presencia de Warhol y su equipo en la ciudad francesa; sí se proyectaría en París). El cronista de la revista *Newsweek* la calificó de

«Ilíada del *underground*»[59], y Jonas Mekas, de «película-novela épica» comparable a la literatura de James Joyce[60]. Para Mekas, *Chelsea Girls* es la primera película que, en su complejidad formal, se acerca a las técnicas narrativas de la literatura moderna, que permiten captar la vida en toda su complejidad. La variedad temática de *Chelsea Girls* pudo influir en el favor popular: tenemos sexo, drogas, violencia, música de la Velvet, «bellezas» y «conversadores». Cada bobina representaba hipotéticamente una habitación del Hotel Chelsea de Manhattan (donde se alojaba buena parte de los habituales de la Factory y que tuvo como inquilinos a escritores, artistas, músicos y miembros de la bohemia en general) y metafóricamente una ventana abierta a las vidas, opiniones y comportamientos de las superestrellas warholianas. La «ficción» de estas ventanas se podía entender, sin mayor debate, como «documento» del modo de vida del cada vez más famoso séquito del pintor y cineasta. De hecho, así es como interpretamos hoy la película, como documento sobre las relaciones sociales y luchas de poder en el seno de la Factory.

La película nace como «encargo» de Jonas Mekas, que necesitaba material para proyectar en su cinemateca. Warhol decidió seleccionar películas filmadas con anterioridad, rodar bobinas nuevas y empalmarlas como obra unitaria. Solo faltaba buscar un título que le diese coherencia al conjunto. En 1966 la actriz Merle Oberon había interpretado el papel de «Duquesa de Croydon» en Broadway. La obra se llamaba *Hotel* y estaba basada en una exitosa novela de Arthur Hailey que Richard Quine llevaría al cine al año siguiente. En *Hotel* el gerente de un hotel de Nueva Orleans pretende renovar las instalaciones para que el negocio siga siendo rentable y no sea absorbido por una cadena de hoteles. Los duques de Croydon se esconden en él después de haber tenido un accidente de tráfico con víctima. Brigid Berlin, que protagoniza la tercera bobina de *Chelsea Girls* y que residía en el Hotel Chelsea, era conocida como «Duchess» («Duquesa»; bajo ese nombre aparece en la novela *a)*. De ahí surgió la idea de montar una película coral que tuviese un hotel como escenario, como microcosmos en el que integrar una variedad de personajes. El concepto básico, que serviría para unir bobinas disonantes, era situar los diferentes episodios en sendas habitaciones del Hotel Chelsea. Paul Morrissey propuso el título «The Chelsea Hotel», pero Warhol se decantó

por el que ahora conocemos, por mucho que el protagonismo se reparta a partes iguales entre chicos y chicas en el producto final. El rodaje tuvo lugar en alguna habitación del hotel, en apartamentos de la ciudad y en la propia Factory. Se terminó de filmar entre julio y septiembre de 1966 y fue estrenada el 15 de septiembre en la Film-Maker's Cinémathèque y posteriormente en los circuitos comerciales. Fue restaurada en 1989.

Inicialmente el orden de proyección de las bobinas era arbitrario y dependía del o de la proyeccionista. Como ejemplo: en la descripción de Koch «Eric Tells All» es la primera bobina proyectada y «Pope Ondine» se sitúa en la pantalla izquierda, a pesar de que con anterioridad el escritor menciona que la «secuencia de bobinas» había quedado establecida por la «tradición»[61]. Incluso el número de episodios no siempre era el mismo. La primera versión incluía bobinas que con posterioridad, y por diversos motivos, fueron retiradas, como *George's Room, Afternoon* y *The Closet,* que luego fue exhibida como película independiente. *Afternoon* es una entrega más de *The Poor Little Rich Girl Saga* en la que Edie Sedgwick pasa la tarde en casa con sus amigos de Cambridge y con Ondine. *The Closet* es una parábola existencial en la que Nico y Randy Bourscheidt están encerrados en un armario, físicamente juntos pero mental y emocionalmente a años luz una del otro. Cuando *Chelsea Girls* se comenzó a distribuir a través de la Film-Makers' Cooperative se estableció el orden de episodios que conocemos hoy día, dejando un desfase de cinco minutos entre los de la pantalla izquierda con respecto a los de la derecha, de manera que la película comienza con cinco minutos de oscuridad en el lado izquierdo[62]. El día del estreno cada bobina estaba identificada por un número (simulando la numeración de las diferentes habitaciones del Hotel Chelsea) y un título que no siempre se corresponde con los que conocemos hoy. En contra de la asunción de que la elección de bobinas para la construcción de la película fue aleatoria, citemos las palabras del propio Warhol: «No escojo imágenes arbitrariamente, sino que hago una cuidadosa selección por eliminación. Es el mismo enfoque que utilicé con *Chelsea Girls,* aunque sí eliminamos de dos a cuatro bobinas de 35 minutos»[63].

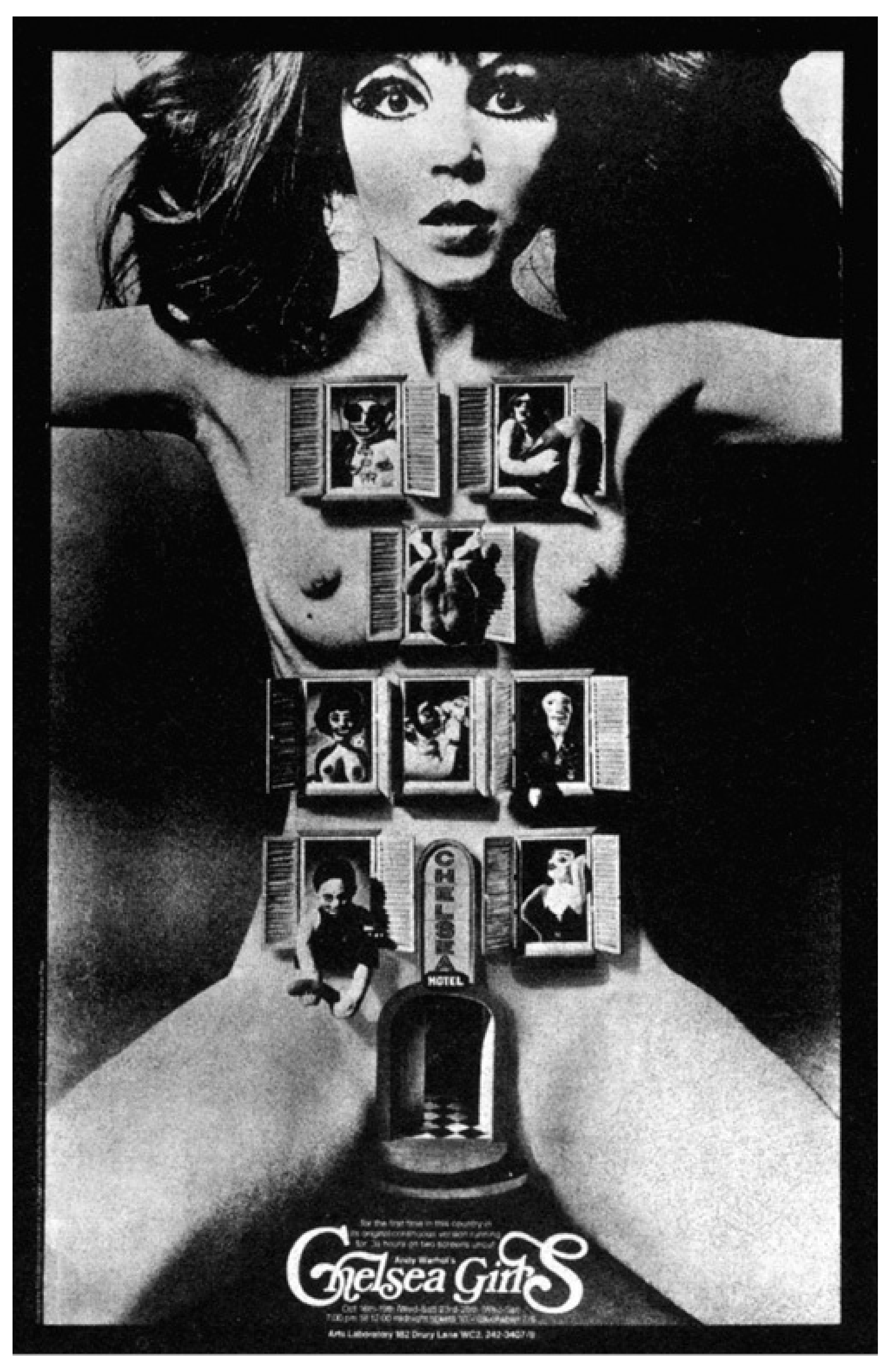
En 1993 Morrissey preparó un telecine para la cadena británica Channel 4 que adolece de una elección de formato que perjudica ostensiblemente la

correcta apreciación de la belleza formal del díptico. Efectivamente, lo que tenemos en esta versión no son dos pantallas (que conformarían un formato panorámico) sino una sola de 4:3 (la del televisor) dividida en dos partes. Cada una de estas dos divisiones adquiere por tanto un formato vertical, más alto que ancho, que deja fuera de cuadro, literalmente, la mitad del campo visual de la película original. Morrissey permite un desfase entre bobinas de solo tres minutos y veinte segundos, en vez de los cinco estipulados. En cuanto a las elecciones sonoras, tampoco se ajustan a las normas de la Film-Makers' Cooperative: la bobina 6, «Hanoi Hannah and Guests», debería ser muda, excepto en el intervalo entre las bobinas 5 y 7, es decir, durante los últimos cinco minutos. Morrissey nos permite oír el sonido durante unos cuarenta segundos, pero lo hace al final del rollo, solapando por tanto el sonido de la bobina 7. Esta bobina 7, «Mario Sings Two Songs», debería mantener el sonido durante los primeros nueve minutos, hasta que Mario Montez abandona la escena, y proyectarse muda a partir de entonces. Morrissey respeta esta directriz, pero interrumpe el sonido de 7 para dejar escuchar el final de la bobina 6. La bobina 8, «Marie Menken», debería mantener la banda sonora (música de The Velvet Underground incluida) en todo momento, a partir del instante en el que se corta el sonido en 7, pero en la versión de Morrissey el sonido va y viene alternándose o simultaneándose con el de la bobina derecha (la 7, a estas alturas muda, según las instrucciones). Las normas de proyección no contemplan sonido en el rollo 10, «Colored Lights on Cast», mientras el 9, «Eric Tells All», conserva el sonido pero solo después de acabar «Marie Menken», con la que se solapa. Morrissey, por su lado, comienza la bobina 9 con ocho minutos de silencio (cuando deberían ser cinco) mientras mantiene el sonido fragmentariamente en «Colored Lights on Cast», superpuesto al de «Eric Tells All». La última bobina, «Nico Crying», contiene música de la Velvet. Debería proyectarse muda durante los primeros veinte minutos; una vez finalizada la bobina de la derecha (la 11, «Pope Ondine»), debería apagarse la luz del proyector dejando sin embargo la banda sonora durante cinco minutos como música de salida. Morrissey nos permite escuchar aleatoriamente la música de la pantalla izquierda, superpuesta a los diálogos de la derecha, y mantiene la imagen de Nico en pantalla hasta el final. La duración total del vídeo es de 202 minutos.

La edición en DVD de RaroVideo (2004) mejora la de Morrissey en dos aspectos: mantiene el formato original, por lo que no se pierde información visual, e incluye subtítulos optativos, tanto en italiano como en inglés, lo que ayuda mucho a la comprensión de los diálogos dada la mala calidad de la toma de sonido. Por lo demás, es una edición hecha sin criterio y llena de incoherencias. RaroVideo decide poner título a cada una de las bobinas (con una indisculpable errata: «Marie Mencken» por «Marie Menken») cuando lo más correcto sería no interferir en la fluencia visual de la obra y proveer las notas explicativas, bien en el menú, bien en el folleto que acompaña al DVD. Pero la errata más grave está al comienzo de la película: la primera bobina, «Nico in Kitchen», comienza con sus seis primeros minutos inexplicablemente mutilados. El desfase de proyección previsto se reduce de cinco minutos a 40 segundos pero, debido a la extirpación de los primeros minutos del rollo 1, el desfase aumenta a seis minutos en las siguientes bobinas. El espaciado e intranscendente diálogo de «Nico in Kitchen», que se debería cortar tan pronto comienza la proyección de la segunda bobina, «Pope Ondine and Ingrid», se alarga durante seis minutos, impidiéndonos oír los primeros intercambios entre Ondine e Ingrid Superstar. Esta bobina 2 debe conservar el sonido hasta el comienzo de la bobina 3, pero RaroVideo decide suprimir el diálogo de la bobina 3 hasta que la número 2 termina. Otra sorprendente discrepancia tiene lugar al finalizar la bobina 5, «Hanoi Hannah»: la pantalla derecha se mantiene oscura, sin imágenes, durante seis minutos, antes de decidirse a proyectar el siguiente rollo. La pantalla izquierda, que en esos momentos recoge la bobina 6, «Hanoi Hannah and Guests», en vez de conservar el sonido (las instrucciones rezan: «Sin sonido hasta que la bobina 5 termine»), se mantiene muda durante esos largos minutos. A partir de aquí el desfase de seis minutos se reduce a cero y las bobinas 7 y 8 comienzan simultáneamente. La 7, siguiendo las normas, mantiene el sonido solo en los primeros nueve minutos (durante la presencia de Montez), pero a partir de entonces, en vez de conectar el sonido de la pantalla izquierda («Marie Menken»), mantiene un incongruente silencio en ambas pantallas a lo largo de 23 minutos; de esta manera perdemos todo el diálogo de la bobina de Menken. Por último, y al igual que en la edición de Morrissey, se conserva la imagen en la última bobina («Nico Crying») hasta el final, hasta completar una duración total de

195 minutos.

Sugerencia para una futura edición en DVD o Blu-Ray: dado el potencial del soporte, sería aconsejable ofrecer la posibilidad de escuchar la banda sonora de todas y cada una de las bobinas. Así, de manera interactiva, podríamos tener la opción de seguir la película tal y como indican las instrucciones de proyección, pero también podríamos tener acceso a la composición musical completa de The Velvet Underground para «Nico Crying» o a los diálogos de «Colored Lights on Cast», que actualmente se proyecta muda.



Cartel de *Chelsea Girls* diseñado por Alan Aldridge.

Cada una de las doce bobinas de *Chelsea Girls* tiene una duración de unos

33 minutos. Solo cuatro de ellas son a color y Warhol utiliza, aunque menos compulsivamente, todos los movimientos de cámara y desenfoques que veíamos en *The Velvet Underground and Nico* y en *Hedy*. El único elemento estético novedoso, aparte del uso de doble pantalla, es la utilización de luces de colores cambiantes sobre los protagonistas y de luces estroboscópicas, a imitación del espectáculo multimedia EPI. La proyección comienza en la pantalla de la derecha (que llamaré «A») con la primera bobina (que llamaré «A1»). Cinco minutos después comienza la segunda bobina en la pantalla izquierda («B2»). Descontando el desfase de cinco minutos al principio de cada bobina, los episodios B2 y A1 correrán paralelos, al igual que B4 y A3, B6 y A5, etc. La interacción especular al interior de cada uno de los seis pares de bobinas será por necesidad diferente en cada proyección, porque el proceso de desmontar y montar cada rollo puede variar la temporización prevista. Cada pareja de bobinas que se proyectan simultáneamente forma una unidad o capítulo, que numeraré con números romanos. Así, el capítulo I se refiere a la proyección sincrónica de B2+A1, el capítulo II a la de B4+A3, etc. Los doce episodios están rodados en nueve espacios diferentes. B2 y A10 coinciden en la localización, al igual que B4 y A6 o B6 y A5. B10 y A8 tienen un encuadre diferente, pero es posible que estén rodados en el mismo lugar (la Factory), porque repiten protagonista y juego de luces. A1 y B12 comparten protagonista, pero la iluminación y el encuadre varían. De los episodios rodados en el mismo lugar y con los mismos personajes solo dos (B6 y A5) son proyectados simultáneamente. La proyección de los demás sigue un esquema especular muy regular. A5 y B8 son las únicas bobinas que no repiten ni personaje ni localización, pero ambas tienen como protagonista a sendas mujeres de fuerte carácter (Brigid Berlin y Marie Menken) y por tanto me permito interpretarlas como episodios gemelos. La simetría del montaje se ve claramente en el siguiente esquema (las celdas sombreadas indican bobinas a color):

MAPA DE *CHELSEA GIRLS*

disposición especular espacial

Capítulo	Pantalla izquierda: B		Pantalla derecha: A
I	B2 «Father Ondine and Ingrid» b/n, sonido		A1 «Nico in Kitchen» b/n, sonido parcial
II	B4 «Boys in Bed» («The John») b/n, muda		A3 «Brigid Holds Court» («The Duchess») b/n, sonido
III	B6 «Hanoi Hannah and Guests» b/n, muda		A5 «Hanoi Hannah» («The Queen of China») b/n, sonido
IV	B8 «Marie Menken» («The Gerard Malanga Story») color, sonido		A7 «Mario Sings Two Songs» b/n, sonido parcial
V	B10 «Color Lights on Cast» («Their Town», «Toby Short») color, muda		A9 «Eric Tells All» («The Trip») color, sonido
VI	B12 «Nico Crying» color, sonido parcial		A11 «Pope Ondine» («The Pope Ondine Story») b/n, sonido

disposición especular temporal



«Conversadora» vs. «belleza», oscuridad vs. luz. Ingrid Superstar se confiesa mientras Nico se acicala: capítulo I de *Chelsea Girls*.

El capítulo I comienza con un plano fijo de Nico en la pantalla derecha («Nico in Kitchen» [«Nico en la cocina»], rodado en el apartamento de Nico en el Hotel Chelsea) cortándose las puntas del flequillo. Sonríe y conversa con Eric Emerson y se oye la voz de Ari, el hijo de Nico, al que veremos después jugando con una pelota. El escenario, «una cocina blanca y limpia» (así se describía el espacio de *Kitchen),* junto con la blancura de los pantalones y de la cabellera de Nico, contrasta fuertemente con la oscuridad de B2.

Cuando comienza B2 («Father Ondine and Ingrid» [«Padre Ondine e Ingrid»]), el sonido de A1 desaparece para dar paso a la conversación entre Ondine e Ingrid Superstar. «El Papa de Greenwich Village» era un personaje que Ondine representaba en los cafés de Manhattan, a través del cual confesaba a la clientela y les daba consejos. Los dos rollos de Ondine incluidos en *Chelsea Girls* proceden de una película de tres bobinas llamada *The Pope Ondine Story*. En B2 Ondine representa el papel de Papa ante el que Ingrid se confiesa. Pero él aclara que no es un cura católico ni están en una iglesia, sino en «el tocador de un excura católico». Durante la conversación-confesión-psicoanálisis Ondine interroga a Ingrid sobre sus primeras experiencias sexuales, la acusa de ser lesbiana, habla de su familia y acaba insultándola y echándola fuera. Pero B2 es también en buena medida una confesión del propio Ondine, que responde a las preguntas de Ingrid. Confiesa que tuvo su primera relación sexual a los 11 años. Y afirma tener 21 años, ante

la incredulidad de Ingrid («Mientes. Aparentas 55»). Cuando ella lo acusa de «inmoral», él responde: «Soy una persona muy moral; lo que pasa es que me atengo a mi propia moralidad». La cámara se mantiene fija sobre la cara de Ondine buena parte del tiempo. Hay algún momento de violencia física (se dan unas bofetadas poco intensas, ella le echa cerveza en el pelo) que anticipa la exasperación de A10. La violencia verbal será la tónica de toda la película (Ondine a Ingrid: «Te deberían atar a una bañera y mearte encima durante dos horas»). Ondine le dice que irá al infierno. «Ya lo sé», dice ella; «es donde debo estar». Lo que quizá no sepa es que el infierno es la propia *Chelsea Girls*.

Hay momentos en los que la pantalla pierde toda referencia humana y se convierte en un juego de rectángulos blancos y negros: cuando la cámara se aparta de los personajes para centrarse en la estancia, o los personajes se apartan quedando la cámara fija sobre el fondo (negro en B2, blanco en A1), la falta de figuración produce un contraste puro entre negro y blanco, metáfora de la contraposición entre la oscuridad (el infierno de Ondine) y la luz (el rostro feliz de Nico), entre la noche y el día, entre el conversador y la belleza.

El capítulo I (Ondine y Nico) actúa como espejo del capítulo VI (Nico y Ondine), tanto longitudinalmente (a lo largo del tiempo) como transversalmente (en el espacio, al invertirse la colocación de los personajes). La Nico sonriente y en b/n de la primera bobina contrasta con la Nico llorosa y a color del final. A11 es la continuación de B2, pero llevada a un clímax en el que no resulta fácil diferenciar el juego de la violencia real.



Mary Woronov y Ed Hood abusan de Patrick Fleming ante la pasividad de Susan Bottomly. En la pantalla derecha, Brigid Berlin hace negocios por teléfono. Capítulo II de *Chelsea*

Girls.

El capítulo II comienza con «Brigid Holds Court» («La recepción de Brigid») o «The Duchess» («La Duquesa»). En ese momento el sonido de B2 se corta para permitirnos escuchar las conversaciones de Brigid Berlin. De esta manera la facundia y energía de Ondine se trasvasan a la pantalla derecha. Berlin es el contrapeso femenino de Ondine. Ambos, en contraposición a la timidez de Nico que apenas se atreve a mirar a cámara, exhiben una fuerte personalidad; ambos se chutan en directo; ninguno tiene reparos en mirar fijamente a cámara. Nico está al servicio de la cámara mientras que la cámara está al servicio de Ondine y Berlin[64]. A3 comienza con un primer plano de Berlin en su apartamento del Hotel Chelsea. Habla con alguien fuera de campo (Ingrid Superstar) mientras prepara una jeringuilla. En los primeros minutos Ingrid duplica su presencia: a la izquierda bajo el dominio de Ondine, a la derecha bajo el de Berlin. Entra en cuadro para recibir un chute en la nalga. Berlin empleará el tiempo en conversar y discutir con Ingrid, hablar por teléfono para pedir u ofrecer ácidos y comprimidos, llamar a un tal Donnie para que la peine y chutarse en el culo a través de los pantalones. Ingrid sufre los abusos de la anfitriona, que la insulta, golpea, le rompe el espejo para que deje de maquillarse y amenaza con mearle encima en el baño (repitiendo la advertencia escatológica de Ondine en B2). Cuando Ingrid sale de campo, Berlin confiesa que le dio una sobredosis de anfetamina que la dejará insomne durante semanas. Ingrid se queda en ropa interior para probarse unos vestidos y hacia el final de la bobina permanecerá tumbada al fondo del escenario mientras Donnie le arregla el pelo a Brigid. El rodaje como construcción queda al descubierto cuando Berlin dice: «¿Qué se supone que tengo que decir ahora?», rompiendo la ilusión de *cinéma vérité* o, quizá, redundando en ella. En una conversación telefónica responde: «Odio el cine. El *underground* no es lo mío». La cámara parte de un primer plano de la actriz para después abrir y cerrar el cuadro y moverse por el habitáculo. Hay desenfoques y manipulaciones del diafragma (la imagen queda completamente negra en un momento dado) y la procedencia de la luz varía, posiblemente debido al movimiento del foco.

Simultáneamente, B4, «Boys in Bed» («Chicos en la cama») o «The John»

(«El cliente»), se desarrolla en silencio, aunque las imágenes son lo suficientemente explícitas como para que nos demos cuenta de que el tema de la violencia y el de la dominación siguen presentes. *The Bed* es una obra de teatro de Robert Heide, estrenada en 1965, que trata del «tedio existencial, aburrimiento, drogas, alcohol, alienación», en palabras del autor. El escenario es una cama en la que dos muchachos, en ropa interior, hablan de banalidades y escuchan música para matar el tiempo. La intrascendencia de los diálogos tiene origen en el teatro del absurdo de Beckett y se emparenta con las preocupaciones de Warhol del momento. De hecho, en noviembre de 1965 Warhol había rodado con Danny Williams una película homónima basada en la obra de Heide que se estrenaría a dos pantallas el 26 de abril de 1966 en la Film-Makers' Cinémathèque. Al año siguiente hizo una nueva versión de tres bobinas llamada *The John,* en la que prescindía de los diálogos de Heide para conservar únicamente la idea general de su obra. Dos de estas bobinas acabarían formando parte de *Chelsea Girls:* «Boys in Bed» y «Mario Sings Two Songs».

«Boys in Bed», rodada en el apartamento de George Plimpton (coautor de *Edie* y actor en *Beyond the Law* de Mailer), comienza con un plano de Ed Hood acostado en la cama. A su lado, en ropa interior, el más joven Patrick Fleming en el papel de prostituto («hustler»)[65]. La cámara, siempre centrada en la cama, alterna momentos de quietud con panorámicas y reencuadres. Cuando dos mujeres entran en cuadro, tardamos en identificarlas porque sus cuerpos aparecen fragmentados. Una será Susan Bottomly[66], que mantiene un papel pasivo; la otra es Mary Woronov, que, como preludio al sádico personaje de Hanoi Hannah, ata y violenta a un impotente Fleming mientras Hood le baja los calzoncillos. Posteriormente serán los hombres los que continúen «torturando» a Fleming, amenazándolo con una jarra llena de hielo. Entran nuevos jóvenes: Gerard Malanga, que se sienta a la derecha de Hood y come una manzana; y René Ricard, que se acomoda a su izquierda y come una naranja pausadamente hasta el final de la bobina. Ricard abre el libro *Giles Goat-Boy* (1966), de John Barth, y durante los últimos seis minutos la cámara se mantiene fija sobre su cara. Este último retrato de Ricard mascando y chupando lentamente un gajo de naranja nos remite a la película *Eat*.

Los dos episodios de Hanoi Hannah, que se proyectan simultáneamente en

el capítulo III, tienen en su origen un guion de Tavel llamado «Hanoi Hanna, Radio Star», escrito en 1965 e inicialmente titulado «Vinyl». El título original y los personajes (Victor, Scum) dejan clara la filiación del argumento: «Hanoi Hannah» es una continuación de *Vinyl,* que a su vez estaba inspirada en *La naranja mecánica*. Al contenido sadomasoquista se une la voluntad de «hacer algo sobre la guerra», ya que «todo el mundo está haciendo algo sobre la guerra [de Vietnam]», según le sugirió Warhol a Tavel[67]. «Hanoi Hannah» es, con *Juanita Castro* y *The Nude Restaurant,* uno de los pocos ejemplos de película de inspiración política en la filmografía de Warhol.

Hanoi Hannah, de verdadero nombre Trinh Thi Ngo, era la más famosa locutora de la radio norvietnamita durante la guerra de Indochina. Sus programas, emitidos en inglés, tenían a las tropas extranjeras como destinatario y mezclaban música rock con partes de guerra en los que mencionaba las bajas estadounidenses, las manifestaciones antibélicas y las opiniones pacifistas de activistas de los Estados Unidos e intentaba convencer a los soldados americanos de que la suya era una guerra injusta. Llegó a ser una voz familiar e incluso querida para las tropas invasoras. Mary Woronov interpreta a la locutora vietnamita, el papel de Victor le corresponde a Susan Bottomly, el de Scum a Ingrid Superstar y el del soldado norteamericano, GI Joe, a Angelina Davis[68]. Otros personajes del guion (Cutter y Slicer) desaparecen, mientras el parlamento de un tercero, Pub (Latreille en *Vinyl),* acabará en boca de Hanoi Hannah. Tampoco encontraremos en «Hanoi Hannah» la parafernalia sadomasoquista, la sangre ni la mesa de tortura que Tavel describe en su guion. En las acotaciones el dramaturgo incluye los movimientos de cámara y los cambios de encuadre e incluso predice el fin de la bobina en un intento de adquirir mayor protagonismo autoral.

Con variaciones, omisiones e improvisaciones de por medio, todo el diálogo de Tavel está en este primer rollo de «Hanoi Hannah». Entre las omisiones más destacadas está la música que se escucha en el guion y una escena de amor entre Hanoi Hannah y Victor: cuando Victor se dispone a leer el guion que adivinamos sobre la cama, Hannah la interrumpe: «Eso lo dejamos fuera». Este comentario metacinematográfico irá acompañado de una mirada perdida de Bottomly a la cámara, como a la espera de que alguien le dé indicaciones para continuar. En otro momento, ante los gritos de Hannah,

Victor retruca: «A mí no tienes por qué hablarme así, sino a Scum», verbalizando la discordancia entre lo que está en el papel y la interpretación de Woronov, que adquiere un tono violento con todo el mundo. En B6, «Hanoi Hannah and Guests» («Hanoi Hannah e invitados»), la ausencia de sonido no nos permite conocer el contenido de los diálogos pero, excepto en un momento de violencia física (contra GI Joe, Victor y Scum), las protagonistas parecen más relajadas, charlando y riendo tumbadas en la cama. Incluso Scum abandona su «potro» de tortura bajo el mueble y comparte un momento de ocio. Pero quizá este momento de paz sea engañoso, un espejismo provocado por la ausencia de sonido que elimina de golpe toda la violencia verbal de Hannah. La situación es similar a la de «Boys in Bed» pero en versión femenina.

A5 y B6 comparten el mismo escenario: la habitación de Bottomly en el Hotel Chelsea. «Somos sádicas», dice Hannah. Y ante el placer de Scum las dominadoras meditan: «Si te gusta, es que no hacemos lo que deberíamos». El sádico disfruta haciendo sufrir, pero el masoquista recibe el dolor con placer, por lo que la primera aseveración queda anulada. Woronov, metida en el papel, llega a gritarle y a pelear con su compañera de torturas, Victor, quitándole las gafas e impidiéndole contestar al teléfono (escena no contemplada en el guion). Hannah simula una emisión radial en la que interroga y somete al soldado y anuncia una fiesta en la que «el objetivo es expresar la naturaleza colectiva de los sesenta», afirmación que bien puede servir como descripción de la propia *Chelsea Girls*.

Tras la ficción intuimos la realidad: la guerra de Vietnam, el paisaje urbano que asoma por la ventana o el titular de un periódico que está en el suelo, «Racial Truce in Chicago» («Tregua racial en Chicago», que remite a la serie de cuadros de Warhol *Race Riot* de 1963-1964).



Mary Woronov, en el papel de Hanoi Hannah, acompañada por Victor (Susan Bottomly, sentada en la ventana) y Scum (Ingrid Superstar, en el suelo), en una escena que la misma Hannah, a la derecha en primer plano, parece contemplar a través de la división central. Capítulo III de *Chelsea Girls*.

El capítulo III retoma el proyecto estético de *Outer and Inner Space,* pero con un estilo más «inquieto». Siendo ambas pantallas reflejo del mismo escenario y de los mismos personajes, en un momento ambas encuadran simultáneamente el rostro de Hannah o el de GI Joe, a veces en una composición casi idéntica que replica el serialismo de la película citada. Ciertas coincidencias en la composición especular permiten un trasvase de la narración de una pantalla a otra. Mientras Hannah le impide a Bottomly responder al teléfono en A5, en la pantalla izquierda la vemos hablando por el aparato tan tranquila. En otro momento escuchamos, en A5, la voz de GI Joe, que está fuera de campo, mientras su rostro ocupa la pantalla izquierda; y lo mismo sucede con Ingrid, cuyos gritos oímos a la derecha mientras vemos su cara a la izquierda. B6 se convierte, en esos momentos, en el fuera de campo de A5. Las miradas atraviesan la frontera central y los personajes se observan a sí mismos al otro lado del espejo como Sedgwick se observaba a sí misma multiplicada por la doble pantalla y por los monitores de vídeo.

El capítulo IV es el primero en contraponer una escena en color (B8, «Marie Menken», «The Marie Menken Story» o «The Gerard Malanga Story» [«La historia de Marie Menken» o «La historia de Gerard Malanga»]) a otra en blanco y negro (A7, «Mario Sings Two Songs» [«Mario canta dos canciones»]). A7 es la continuación de B4, «Boys in Bed», de la que conserva

a los dos habitantes de la cama, Hood y Fleming, desechando a los demás personajes. Los dos hombres fuman y hablan y Hood usa el discurso elaborado e intelectual que ya le conocemos de *My Hustler*. Saludan la entrada, fuera de campo, de «nuestra vecina», que entra tarareando una canción («They Say That Falling In Love Is Wonderful», que Ethel Merman cantaba en el musical de Irving Berlin *Annie Get Your Gun).* Se trata de Mario Montez, vestido de mujer, que se sienta en el borde de la cama. Los juegos de seducción y los celos soterrados salpicarán el diálogo a tres bandas. Montez pretende ser un ama de casa cuyo marido está embarcado. La invitan a cantar una nueva canción, que acompaña con un baile, antes de irse indignada por la actitud poco respetuosa de sus anfitriones. A partir de ese momento el episodio se queda en silencio, entrando en juego los diálogos y gritos de B8. Angelina Davis entra en campo y juega seductoramente con Fleming. Ingrid Superstar aparece en escena. Al fondo, Davis masajea la espalda de Fleming, que después languidece en los brazos de Hood como un icono católico, como una «piedad» o un San Sebastián. Davis sale de campo para dejarle todo el protagonismo a Ingrid, cuya interpretación bufonesca será el centro de nuestra mirada en los últimos minutos del episodio.

Cuando comienza «Marie Menken» se produce un intenso contraste entre ambas pantallas: los colores saturados y el exceso visual de B8 (escenario barroco, movimientos de cámara extremos) avasallan el blanco y negro y la menor elaboración estilística de A7. Menken está sentada en la cama con Malanga, que hace el papel de hijo. Mary Woronov, interpretando a la novia de Malanga, está sentada en otra cama a la derecha, separada de ellos. El episodio está rodado en el apartamento del diseñador Stanley Amos. El argumento, ideado por Malanga, enfrenta a una madre dominante con su tímida nuera mientras el hijo intenta mediar entre ellas. Es el único episodio «heterosexual» y «burgués» de toda la película.

B8 comienza con un primer plano de Menken hablando enérgicamente, criticando a su hijo (que se lima las uñas parsimoniosamente) y compadeciendo y a la vez menospreciando a su novia. Malanga responde y dialoga con ella sin gran interés; Woronov se mantiene muda, sumisa y servicial en todo momento. Su sumisión contrasta con la actitud dominante que exhibía en el capítulo anterior. Menken es quien dirige el diálogo, a gritos y

golpes de látigo (el látigo que Malanga utilizaba en los bailes de los EPI), y le discute a su hijo la conveniencia de su relación con la chica. La cámara elabora medidas panorámica rítmicas (bautizadas como «panorámicas máquina-de-escribir» por Andrew Sarris: lentas a la derecha, rápidas a la izquierda) que anuncian el rigor formal de ←→ (Snow), continuos *zooms,* barridos abstractos, paseos por el decorado y movimientos caóticos en todas direcciones. Todo esto hace de B8 el episodio más estilísticamente radical de *Chelsea Girls*. El barroquismo de la puesta en escena se corresponde con la exuberancia de la habitación: la pared del fondo recoge un mural naíf y sexual y multitud de elementos (entre ellos un gran crucifijo) recargan la decoración. Una rara escena ejemplifica esta simbiosis entre significante y contenido: cuando la violenta y exigente Menken golpea la cama con el látigo, la cámara acompaña los golpes con bruscos *zooms*. La improvisación musical de la Velvet, que escuchamos por encima de los diálogos, ayuda a la riqueza estilística.



Familia burguesa vs. contratos alternativos. Marie Menken reprende a su hijo Malanga, que se lima las uñas parsimoniosamente, mientras Hood y Fleming se mofan de Mario Montez. Capítulo IV de *Chelsea Girls*.

El capítulo V repite la composición especular del III y es el único en el que ambas bobinas son a color. El protagonista de las dos pantallas es el mismo actor, Eric Emerson, pero con una diferencia: en B10 está acompañado por Ingrid Superstar, Susan Bottomly, Angelina Davis, Ronnie Cutrone y Silver George[69], mientras que en A9 él es el único y absoluto protagonista (como él

mismo dice, mirándose en el espejo: «No veo nada. Solo a mí mismo»). A9 conserva el sonido y B10 es muda. Por lo demás, las similitudes son múltiples: ambas bobinas están rodadas en el mismo espacio (posiblemente la Factory), ambas incluyen la proyección de luces de colores y estroboscópicas sobre los protagonistas y en ambas adivinamos imágenes en blanco y negro proyectadas sobre el fondo[70]. Como el encuadre es cambiante, no es difícil que un primer plano de Emerson en la derecha coincida con un primer plano del mismo a la izquierda, subrayando la construcción especular del capítulo.



La intensidad de los colores desdibuja los rostros de Davis y Emerson. Capítulo V de *Chelsea Girls*.

Para A9 («Eric Tells All» [«Eric lo cuenta todo»]) Warhol le pidió a Emerson que hablase de su vida y en un momento dado se desnudase. La bobina comienza con seis minutos de silencio (que se corresponden con el diálogo del final de B8) durante los cuales el actor, al parecer colocado de LSD (de ahí el título alternativo «The Trip» [«El viaje»]), se dirige a la cámara chupándose un dedo sensualmente. Cuando comienza a hablar, lo hace para describir su estado y sus emociones, la sensibilidad de su piel, el placer que siente al dejar caer el pelo sobre la espalda. Su discurso avanza despacio, a veces evidenciando su condición de actor («No tengo nada que decir», confiesa) y buscando pretextos para seguir hablando: el sabor de una manzana, el sudor[71], sus creencias (en contra de la gente que cree en el «más allá», él cree en el «aquí», señalando el corazón). En las manos sostiene una plancha

reflectante que duplica su imagen. Cuando el encuadre se centra en ella la pantalla se llena de colores ondulados abstractos que acentúan la psicodelia de la bobina. En medio de la actuación, y obviamente excitado, Emerson comienza a desnudarse lentamente. Se baja los pantalones pero oculta el sexo con la camisa. Su discurso termina con una confesión personal sobre sus relaciones privadas: deja entrever una sexualidad ambigua, habla de cómo sus relaciones nunca duran porque la gente llega a quererlo demasiado porque sabe cómo hacerla feliz, es tan fácil, solo tienes que hacer lo que la gente quiere que hagas. Cuando llega el momento de la separación «no pueden olvidarme tan fácilmente. Los trato bien, les encanta; pero cuando les encanta demasiado...»; y, en ese momento, bajo un bombardeo de destellos estroboscópicos, la bobina termina bruscamente, como si su duración estuviese perfectamente sincronizada con el discurso; como si el fin del rollo simbolizase el fin de las relaciones de Emerson. Temáticamente podemos relacionar este episodio con el contenido de B2 y A11: Emerson se confiesa ante la cámara al igual que «el Papa Ondine» confiesa y se confiesa al inicio y al final de la película.

B10 («Color Lights on Cast» o «Their Town» [«Luces de colores sobre el reparto» o «Su pueblo»]) se proyecta sin sonido, a pesar de contener diálogos basados en un guion de Ronald Tavel llamado «Their Town» y una banda sonora firmada por The Velvet Underground. «Their Town» es una particular interpretación de *Our Town* (Thornton Wilder, 1938)[72]. Warhol le había encargado a su guionista un texto basado en un artículo aparecido en la revista *Life* el 4 de marzo de 1966 llamado «The Pied Piper of Tucson» que hablaba de la indiferencia de un pueblo ante los repetidos asesinatos de un tal Charles Schmid, del que destacaba su corta estatura. Tavel bautiza a su asesino como «Toby Short» («Toby el Bajo») y sitúa la acción en el desierto de Arizona. Toby asesina a unas cuantas muchachas ante la mirada de la gente que prefiere ignorar lo que ve, por mucho que Romeo, enamorado de una de las posibles víctimas, intente abrirles los ojos, lo que traerá como consecuencia que la gente, incluida la futura víctima, se vuelva en contra de él. Leída en clave política, la obra es una crítica del conservadurismo social y de la ceguera de la gente que protege a sus explotadores y acusa a los que pretenden ayudarla. La idea de proyectar bobinas en blanco y negro sobre el fondo del escenario

surgió ya en la etapa del guion. Según Tavel, Warhol quería utilizar estas proyecciones como saltos atrás en los que mostrar los asesinatos del protagonista. La obra de Tavel se convertiría posteriormente en *Boy on the Straight-Back Chair,* por el que Tavel recibió un premio Obie en 1969.

Mientras no dispongamos de la bobina original o de una versión en DVD que permita escuchar la banda sonora no podemos saber cuánto del diálogo de Tavel acabó finalmente en la obra de Warhol. Sabemos, por la versión de Morrissey para Channel 4, que conserva el sonido en los primeros minutos, que el diálogo de B10 se corresponde con la segunda mitad del texto del dramaturgo, por lo que es de suponer que Warhol rodó una bobina a mayores para la primera parte[73]. *Chelsea Girls* es un buen ejemplo de lo poco que los diálogos y las actuaciones le importaban a Warhol: el texto no era más que un pretexto para otra cosa. Si en las primeras colaboraciones con Tavel la cámara actuaba en contra del guion, en B10 el diálogo desaparece por completo. De ahí el cambio de título del narrativo «Their Town» al puramente visual «Color Lights on Cast». Lo que queda es un grupo de personas de pie y prácticamente inmóviles tras un panel blanco. Por la dirección de la mirada parecen observar, como un coro griego, el espectáculo nudista de Emerson en la pantalla derecha: el narcisista Eric se contempla a sí mismo. El barroquismo visual compensa la eliminación de las voces: la cámara móvil, las luces de colores, los destellos estroboscópicos y las retroproyecciones crean un espacio alucinógeno que hace juego tanto con la bobina de la derecha como con la que vendrá a continuación, «Nico Crying». Bajo esta óptica «Eric Tells All» se puede interpretar como continuación de «Their Town», teniendo en cuenta que en esta obra uno de los personajes trabaja de bailarina nudista y será, de hecho, la última en abandonar el escenario: es como si Emerson se reencarnase en ella.

Los juegos de luces y sombras son obra de Billy Name. La intensidad de los azules y rojos desdibuja y descompone las figuras, aplanándolas y borrando la frontera entre rostro y fondo. La pantalla dual se cuadruplica a causa de la presencia de la mampara, que divide el espacio de B10 en dos (cuando el encuadre lo permite), y el de la plancha reflectante que duplica la cara de Emerson en A9. Las proyecciones del fondo, apenas apreciables entre los chorros de color y el tenebrismo de la imagen, contribuyen a la

fragmentación del espacio.



La bella y la bestia. Nico llora durante el ataque de furia de Ondine, que vacía un vaso de agua en la cara de Ronna Page en el capítulo VI de *Chelsea Girls*.

El último capítulo retoma los personajes y contextos del primero, pero invirtiendo la posición espacial de las bobinas. Si la película comenzaba con un primer plano de Nico en A, terminará con un primer plano de Nico en B. Si el primer diálogo se correspondía con la confesión de Ondine en B, el último será su continuación en A. El espacio luminoso de la cocina de A1 se convierte en el espacio tenebrista de B12. En «Nico Crying» («Nico llorando») la cantante aparece sobre un fondo oscuro con una proyección de luz blanca sobre la cara que con posterioridad recogerá los saturados colores de las luces de Billy Name. Los encuadres fijos y los movimientos pausados darán paso a bruscos y continuos *zooms* centrados en su cara. En los primeros minutos las lágrimas caen por las mejillas de Nico; después su expresión refleja una asumida tristeza que contrasta con la ira de Ondine en A11. Será el último rollo en ser proyectado, un «muy hermoso final» que acabó formando parte de la película como sustituto de *Afternoon,* la bobina protagonizada por Edie Sedgwick que la actriz hizo retirar de *Chelsea Girls*[74].

«Pope Ondine» o «The Pope Ondine Story» («La historia del Papa Ondine») es el episodio más famoso y comentado de la película. El ataque de ira de Ondine suele interpretarse como una intromisión del verdadero Ondine dentro de la ficción que pretende crear. ¿Furia y violencia verdaderas?

¿Actuación? La ambigüedad entre ficción y realidad, entre actuación y documento, es lo que le da un carácter especial a esta secuencia.

Ondine entabla un diálogo con la gente que se apelotona tras la cámara: «¿Ya está rodando? ¿Está lo suficientemente alto?» son sus primeras palabras, pero no las únicas que hagan referencia al dispositivo cinematográfico. A lo largo de la bobina desvela su posición como intérprete: «Es difícil hablar», «No sé qué decir», «No voy a hacer eso delante de la cámara», «Arruinó mi actuación», etc.

Pero veamos la situación: Ondine ocupa, en primer plano, el mismo escenario que en B2. Se chuta anfetamina en la muñeca. Habla de sí mismo, pero no como Papa sino «como persona», después de rechazar otros temas que le ofrecen desde detrás de la cámara. Menciona a su familia y retoma el papel de Papa, un Papa de los «homosexuales, pervertidos de todo tipo, ladrones, los excluidos de la sociedad» (¿reminiscencia de Jean Genet?, ¿referencia al propio Warhol y a su séquito de desahuciados?). Cuando entra Ronna Page[75] para confesarse, Ondine le pide que actúe «con reverencia». El hecho de no cumplir esta norma será la causa de la violencia posterior, al cuestionar ella la autoridad de Ondine. Ella confiesa que se siente atraída sexualmente por Jesús, pero como no existe no puede satisfacer su deseo. Ondine no puede permitir que ese deseo quede insatisfecho y le propone acercarse a la iglesia más cercana para dejar volar su fantasía con alguna estatua del Cristo crucificado, «porque todo está en la mente». La discusión comienza ahí: ella se sorprende de tal consejo por parte de un Papa y de que le dé más importancia a la mente que al alma. «El alma es la mente», dice Ondine. Page lo acusa de ser un farsante y un impostor ante la repentina furia de Ondine, que «perdiendo los papeles», es decir, saliéndose de su personaje y tomando la acusación como algo personal, le echa un vaso de agua a la cara y la insulta y golpea. Page sale de cuadro y no regresará. Ondine también opta por abandonar el escenario, dejando la cámara fija sobre el fondo oscuro, pero sus gritos de indignación suenan por toda la Factory. Finalmente regresa al sofá, más calmado, y continúa justificándose e incluso pergeñando una disculpa, «porque no me gusta pegarle a la gente». Por eso su afirmación de que «esto es un documento histórico» confirma la sospecha de que su explosión de furia fue incontrolada y no fingida.

Quizá más interesante que el estallido de violencia sea su justificación. El insulto «farsante» ofendió a Ondine no como tal insulto, sino porque desmontó su representación. Critica a Page preguntándose: «¿De verdad cree que soy el Papa?». Es decir, se indignó porque su compañera de reparto no respetó la suspensión de la incredulidad necesaria para cualquier ficción, minando su encarnación de un personaje. Cuando él menciona la «cámara», ella retruca: «¿Una cámara en una iglesia?». Curiosamente ella desmonta la ficción metiéndose a fondo en su personaje, «ficcionalizándose» en exceso y no aceptando las alusiones metacinematográficas de Ondine. En una película cargada de insultos de todo tipo no deja de ser chocante que la palabra detonante de toda esta furia sea «farsante» *(phony),* sobre todo teniendo en cuenta que todos los personajes de la película (y los de la Factory) son farsantes de uno u otro modo: todos cumplen un rol, todos fingen, todos actúan. Ondine actúa dentro y fuera de la película, porque tanto la ficción como la realidad son «farsas». Llamarle «farsante» es como quitarle el velo de los ojos, es como hacerle ver que, al igual que el rey del cuento del *Conde Lucanor,* está desnudo.

Como la quemadura de Sedgwick en *Kitchen* o la entrada de la policía en *The Velvet Underground and Nico,* el arrebato de Ondine provoca una ruptura de la ficción y da paso a una intromisión de la «realidad»: cuando sale de campo, afirmando «No quiero continuar», la cámara se mantiene fija sobre el vacío, primero, para después vagar por la sala y captar las siluetas del equipo de rodaje (Morrissey, Malanga, Billy Name). Cuando Ondine se calma y regresa a su puesto el encuadre se centra de nuevo sobre su rostro y se retoma la ficción. Ondine continúa con su monólogo y al final le envían a una nueva feligresa a la que confesar, una actriz de la que solo llegamos a ver el brazo cuando le echa un pulso al Papa (Scherman identifica la voz como la de Pepper Davis). Aún tenemos tiempo de escuchar alguna perla más por parte de Ondine: «Me adoro a mí mismo. Idolatría» (ante las risas del equipo de rodaje) o «Soy homosexual por decisión propia».

Hacia el final las alusiones metacinematográficas proliferan: «¿Puedo irme ya?», «¿Faltan tres minutos?». Solicita temas sobre los que hablar: «¿Maria Callas?», «¿Brigid Berlin? Oh, no». Menciona el micro, que el público no puede ver, y finalmente decide limpiar la jeringuilla con Coca-Cola, cerrando

el círculo: si la bobina comenzaba con un chute y ahora termina con la limpieza de la jeringa, podemos interpretar aquello que está entre ambos momentos como el particular «viaje» del protagonista. Ondine comparte con Brigid Berlin, a la que cita, el chute de anfetamina y con Eric Emerson el coloque contaminado de confesión.

Chelsea Girls es una confesión desde el infierno, un *striptease* sadomasoquista lleno de desesperación y terror. «Es como si hubiese cámaras ocultas en las alcobas de la Roma de Calígula»[76]. El confesionario de Ondine es una metáfora del propio cine de Warhol. Abundan las peleas, las humillaciones físicas y verbales, la imposibilidad de las relaciones humanas, la desesperación de la soledad («Nico Crying») y la desesperación social («Hanoi Hannah», «Marie Menken», «Brigid Holds Court»). Los personajes de este juego de rol pueden ser dominantes y tener un carácter fuerte (Hannah, Menken, Brigid, Ondine, Ed Hood), o ser dominados por su carácter débil (Ingrid, Woronov en B8, Ronna Page, Angelina Davis, Mario Montez, Patrick Fleming). Pero también hay aquellos que consiguen cierta neutralidad entre ambos extremos, como Malanga, Bottomly o Nico. A los caracteres fuertes les gusta destruir a los demás (Ingrid: «Te gusta destruir a la gente»; Berlin: «Sí, me encantaría destruirte a ti»), aunque se tengan que salir del personaje (Hanoi Hannah le grita a Bottomly, que se rebela tímidamente: «No es a mí a quien tienes que gritarle así, sino a Scum»). Quizá sea Nico el único personaje natural: está delante de la cámara como Nico y no para representar un papel y sus lágrimas se imponen como reales. Su belleza tranquila y calma contrasta con el histerismo y los gritos de los demás; su cohibición ante la cámara choca con las miradas frontales de Ondine y compañía. Los dominantes y los humillados sufren por igual, comparten la tristeza y la impotencia y la desesperación. Detrás de la tortura y de las guerras de poder entre personajes se esconde simbólicamente la guerra de Vietnam, por mucho que Ondine se niegue a hablar de ella («Lyndon Johnson es una mentira» es lo único que dice al respecto, lo que nos hace recordar la referencia de Ed Hood a la sangrienta «administración de Johnson» en A7, connotando la palabra «menstruación»).

Las diferentes bobinas de *Chelsea Girls* constituyen episodios independientes que en sí no aportan ninguna novedad al corpus cinematográfico de Andy Warhol. (Recordemos que las *32 Campbell's Soup*

Cans también eran en principio 32 lienzos independientes). Lo que convierte a la película en un hito es su construcción, su estructura, conseguida con una mínima variación formal (el uso de la doble pantalla, el *collage* de material diverso) pero con una alta rentabilidad estilística. Una *Chelsea Girls* monocanal y temáticamente más homogénea sería impensable, al igual que no podemos aceptar un *Empire* de menor duración o una *Juanita Castro* con un encuadre frontal.

No se puede hablar estrictamente de montaje en *Chelsea Girls,* sino de *collage*. La bobina sigue siendo la unidad mínima articulatoria, pero no se trata tanto de la duración (33 minutos) como del hecho de que cada rollo constituye una única toma, un único fragmento espacio-temporal indivisible al que los personajes han de ceñirse. El hecho de identificar las diferentes bobinas con las habitaciones de un hipotético hotel, además de unificar el espacio y darle coherencia a la película, redunda en la estética seriada de Warhol, en la repetición de la misma imagen, del mismo espacio-tiempo, pero con variaciones. Serialismo temporal (de la primera a la última bobina) y serialismo espacial (dos proyecciones simultáneas). Si simulamos habitaciones de hotel, el elemento en común a todas ellas es la cama: en la cama están Ed Hood y amante, desde la cama dirige la tortura Hanoi Hannah, en la cama reina Brigid y desde la cama se impone Menken. La cama está hecha para el amor y para la tortura, para la igualdad y para la imposición. Como la cocina y el sofá (el de Ondine), la cama es un elemento doméstico que abunda en el cine de Warhol.

Las ficciones de Warhol son antinarrativas. No existe una progresión al interior de cada bobina, no hay clímax ni desenlace. Los diálogos apenas sostienen la existencia de unos personajes frágiles y efímeros. Esta transitoriedad se potencia en *Chelsea Girls* por la duplicación de la pantalla y por la supresión del sonido. La actriz que interpreta a Hanoi Hannah en A coincide con la que hace el sumiso papel de novia de Malanga en B; la Ingrid que padece tortura en un lado choca con la sonriente y bufonesca Ingrid del otro. Ambas encarnaciones se contradicen y destruyen nuestra credulidad. La ausencia de sonido en ciertas bobinas acaba por arruinar cualquier indicio narrativo mientras que la simultaneidad de las pantallas rompe completamente la linealidad del tiempo.

La doble pantalla provoca una continua tensión en la línea que separa el espacio A del B. En una proyección se darán unas coincidencias y contrastes aleatorios que no necesariamente se repetirán en la siguiente. Puede coincidir un primer plano de Woronov a ambos lados de la línea divisoria, o la cara de Menken con la de Hood, o por el contrario chocar un primer plano con un plano general o un encuadre estático con un vertiginoso barrido. Las miradas de los personajes atraviesan la frontera entre A y B y el reparto de B10 parece estar observando la actuación de Eric en A9. Las voces también emigran fácilmente de una pantalla a otra: si quien habla está fuera de campo, su voz parece proceder del personaje en cuadro al otro lado del espejo. Los personajes se mezclan y funden unos en otros, comparten espacios, miradas y voces hasta convertirse en una sola esencia amorfa, proteica y múltiple. Las películas de Warhol son fragmentos de vida sin principio ni fin. No tienen finales porque terminan cuando la bobina se acaba, y porque esa bobina puede aparecer en una nueva ubicación en la siguiente proyección.

---

59 Jack Kroll, «Underground in Hell», en *Newsweek,* 14 de noviembre de 1966.

60 Jonas Mekas, en *The Village Voice,* 29 de septiembre de 1966. Recogido en Dennis Lim (ed.), *The Village Voice Film Guide. 50 Years of Movies from Classics to Cult Hits,* New Jersey, Wiley, 2007, págs. 64-66. Y en Mekas, *Movie Journal,* págs. 254-257.

61 Koch, *op. cit.,* pág. 87.

62 «*Chelsea Girls:* Instructions for Split-Screen Projection» está publicado en el folleto *The Films of Andy Warhol,* editado por The Museum of Modern Art Circulating Film Library, Nueva York, s/f, pág. 14. También se puede consultar en Peter Gidal, *Materialist Film*, Londres, Routledge, 1989, pág. 87; y en Murphy, *op. cit.,* pág. 171. Una defectuosa traducción al español apareció en Juan Guardiola, *op. cit.,* pág. 175.

63 Malanga, *op. cit.,* pág. 143.

64 La voluminosa Brigid Berlin era hija de Richard Berlin, que presidía la Corporación Hearst, y fue su propia madre quien la inició en el consumo de anfetaminas como remedio contra el sobrepeso. Su apodo «Polk» se debe precisamente a su afición por chutarse anfetamina, cosa que hará despreocupadamente en A3. Según Bobby Andersen (Stein, *op. cit.,* pág. 218), fue ella la inventora de la expresión *poke* (por «chutarse»; misma pronunciación que «Polk»). Berlin era de las pocas protagonistas de *Chelsea Girls,* junto

con Nico y Susan Bottomly, que realmente vivía en el Hotel Chelsea. Ella es la «B» (o una de las «Bs») de *THE Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. Repetirá con Warhol en *The Imitation of Christ, The Loves of Ondine, Bike Boy* y en los vídeos *Vivian's Girls* (1973), *Phoney* (1973) y *Fight* (1975); aparecerá en *Ciao! Manhattan*, *Painters Painting* (Emile de Antonio, 1972), *Serial Mom* (John Waters, 1994) y *The Feature* (Michel Auder y Andrew Neel, 2008) y protagonizará *Pie in the Sky: The Brigid Berlin Story* (Vincent Fremont y Shelly Dunn Fremont, 2000).

65 Compañero de Hood, Patrick Fleming protagoniza un *Screen Test* (ST104, 1966), da título a una película no estrenada, *Patrick,* y aparece con Hood en *Ed Hood,* bobina 42 de ✻✻✻✻.

66 La modelo Susan Bottomly, bautizada en la Factory como International Velvet, procedía de una familia acomodada y tenía tan solo 17 años cuando participó en *Chelsea Girls*. Actuó para Warhol en un *Screen Test* (ST28, 1966), en *The Velvet Underground Tarot Cards, Susan-Space, The Bob Dylan Story, Superboy, Parafernalia, Nico/Antoine* y en *Since,* así como en varias bobinas de ✻✻✻✻.

67 Véase la introducción de Tavel al guion en *Ronald Tavel: His Life & Works*.

68 Angelina Davis, apodada «Pepper», reaparecerá en *The Loves of Ondine*.

69 Silver George y Ronnie Cutrone eran habituales de la Factory. El pintor Cutrone aparece en un *Screen Test* (ST64, 1966), en *Since* y en ✻✻✻✻, antes de convertirse en ayudante de Warhol. Silver George, según Scherman *(op. cit.,* pág. 345) y *Warholstars,* es George Milloway. Actuó en las dos bobinas de «George's Room», que formó parte de la primera versión de *Chelsea Girls*. Angell transcribe su apellido como Millaway y no cita ni su apodo ni su participación en «George's Room»: tan solo los *Screen Tests* (ST218-220, 1966) en los que participó.

70 *Eric Background: Toby Short* y *3 Min. Mary Might* son dos compilaciones de bobinas de 100 pies filmadas para ser proyectadas sobre el fondo del escenario mientras se filmaba «Their Town» y «Eric Tells All».

71 Gerard Malanga reproduce la improvisación de Emerson sobre el sudor («Ojalá fuese una gota de sudor que alguien lamiese») en su libro de poemas *Three Diamonds* (Santa Rosa, Black Sparrow Press, 1991, pág. 80). Eric Emerson volverá a actuar para Warhol en *Lonesome Cowboys* y en *San Diego Surf* y para Morrissey en *Heat*. Fue vocalista del grupo The Magic Tramps. Murió en 1975 antes de cumplir 30 años.

72 *Our Town* («Nuestro pueblo») es una popular obra de teatro de Thornton Wilder que refleja la vida tranquila en una pequeña y aburrida ciudad de New Hampshire. Fue llevada al

cine por Sam Wood en 1940 (en español: *Sinfonía de la vida).*

73 Tavel afirma que Warhol estrenó una versión de 70 minutos (de dos bobinas, por tanto) en 1966 (véase la introducción al guion en *Ronald Tavel: His Life & Works).*

74 Según Paul Morrissey (Stein, *op. cit.,* pág. 284).

75 La cineasta Ronna Page (su película *Himalaya West: Children of the Lower East Side* es de 1966) reaparecerá en otras obras de Warhol como *Bufferin* y *Bufferin Commercial,* además de participar en bobinas rodadas para pero no incluidas en ****. También protagoniza un *Screen Test* (ST252, 1966). Ondine se dirige a ella por el muy cristiano nombre de «Mary» porque no está seguro de reconocerla: «No sé si es la misma chica, pero creo que es la mujer del santo, del que se dice que sabe mucho de cine». ¿Quién es «el santo»? El cineasta, crítico y poeta Jonas Mekas, avalista de las películas de Warhol y padrino del cine experimental, con el que vivía Page.

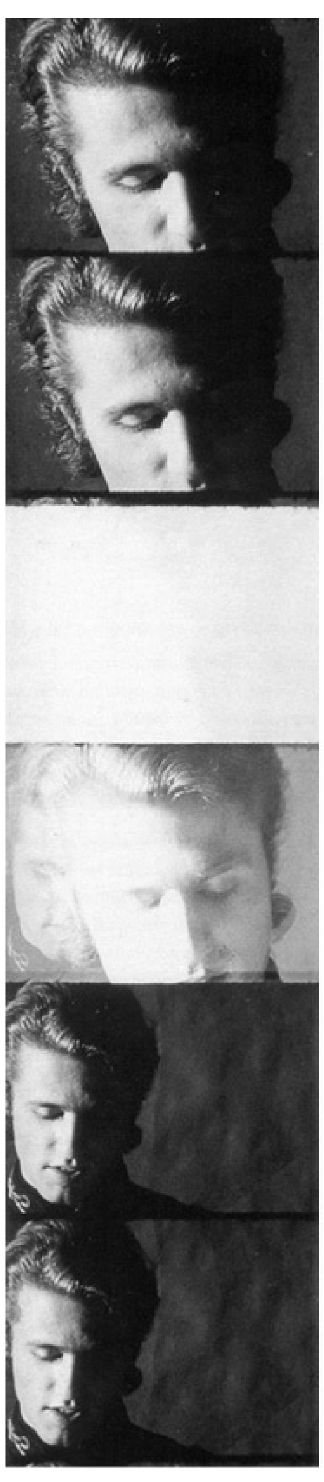
76 Jack Kroll, «Underground in Hell», en *Newsweek,* 14 de noviembre de 1966.

1966. Bufferin

Ficha técnica: Color, sonora, 33 minutos. *Intérpretes:* Gerard Malanga, Ronna Page.

Gerard Malanga, poeta y ayudante de Warhol, es el protagonista de *Bufferin* («Bufferina»), la película en la que Warhol «inventa» el montaje estroboscópico. Ya habíamos visto su uso esporádico y quizá accidental en *Restaurant, Beauty #2* y *My Hustler,* pero es aquí donde por primera vez lo utiliza sistemáticamente y donde lo convierte en su nuevo rasgo estilístico. Ante las críticas a la ausencia de montaje en sus películas, el cineasta responde típicamente creando una nueva forma de montaje que consiste en apagar la cámara y encenderla con un nuevo encuadre, obteniendo así una secuencia de planos al interior de la cámara sin necesidad de una mesa de montaje y sin renunciar a la bobina como medida temporal de su cine. No existen cortes, sino la *apariencia* de cortes. El resultado en pantalla es un fotograma blanco seguido de otro con las imágenes de los planos adyacentes superpuestas, acompañados de un chasquido en la banda sonora. (Este destello y chasquido eran provocados por la cámara Auricon para discriminar las diferentes tomas y facilitar el trabajo en la mesa de montaje). El corte estroboscópico le permite al artista un mayor dinamismo narrativo, característico de su última etapa como cineasta. Pero *Bufferin* no es una película de ficción; su título alternativo, *Gerard Malanga Reads Poetry* («Gerard Malanga lee poesía»), nos da una idea más precisa de su contenido. *Bufferin* es un retrato de Malanga. El encuadre fijo de su rostro, que se mantiene durante gran parte de la película, nos remite a los *Screen Tests,* cuyo primer protagonista había sido el propio Malanga. Pero a diferencia de ellos *Bufferin* es en color y tiene sonido y es la banda sonora la que nos permite entender aquello que está haciendo el protagonista. Malanga hace algo semejante a lo que solía hacer en público: recitar sus poemas. *Bufferin* es por

tanto el retrato de una actividad, como lo eran *Kiss* o *Eat,* o mejor aún el registro de una actuación, como lo eran *Paul Swan* o *Camp*. Si *Eat* mostraba una acción visual, la de *Bufferin* será sonora.



Secuencia de fotogramas de *Bufferin,* en la que Warhol «inventa» el montaje

estroboscópico. El corte en cámara provoca un destello blanco y un chasquido.

En *Bufferin,* rodada a finales de 1966, Malanga lee páginas de su diario pero a medida que lo hace sustituye los nombres propios por la palabra «bufferin» para ocultar las identidades de las personas aludidas. «Bufferin» es una marca de aspirina; el término podría traducirse por «bufferina», derivado de «buffer» (solución química reguladora y atenuante compuesta de un ácido y una base). Pero «bufferin» se pronuncia de manera casi idéntica a *buffering,* del verbo *buffer,* creado a partir del sustantivo *buffer* (parachoques, franja de seguridad). En este sentido *buffering* pasa a significar «atenuando, suavizando, censurando». Malanga, para no herir sensibilidades, censura los nombres propios aplicando un «analgésico» simbólico. Como en *Soap Opera,* el anuncio interrumpe la narración. La marca «Bufferin» aparece citada directamente en *Bufferin Commercial,* en la que Malanga, Ronna Page, Woronov, Ultra Violet, Montez, Jane Holzer y Ivy Nicholson conversan criticando un anuncio publicitario y explicando por qué utilizan analgésicos. Al final aparece una caja de «Bufferin (Fast Pain Relief)» invertida.

Pero Malanga no está solo. Ronna Page, que solía acompañar a Malanga en sus recitales poéticos, le hace aquí compañía, primero fuera de campo (solo escuchamos la voz) y después en cuadro. Sus continuas interrupciones, al igual que la palabra «bufferin», funcionan como «censura» del poeta. La cámara de Warhol, con sus cortes y cambios de encuadre, interrumpe de igual manera la actuación de Malanga. El poeta se censura, su acompañante lo censura y el cineasta censura a ambos, cada uno utilizando un recurso diferente. Warhol no es un espectador pasivo, como en los tiempos de los *Screen Tests,* sino que interactúa con su retratado. La película es un reflejo de esa interactuación.

La única bobina de *Bufferin* comienza con un primer plano frontal de Malanga, sobre fondo azul, que se mantendrá fijo durante unos quince minutos. Bien peinado, con camisa negra de cuello bordado e iluminado desde la izquierda, el poeta lee manteniendo en casi todo momento la vista baja. La lectura está puntuada por silencios, por el ruido de las hojas del cuaderno y por los comentarios de Page. En algún momento suspira y se rasca la frente proyectando sombras en la cara, en otros le contesta a Page con una sonrisa pero sin levantar la vista del cuaderno. Cuando la mira, lo hace dirigiendo la

vista a la derecha, donde suponemos que se encuentra ella. Transcurrida la mitad de la película Malanga se toca la frente con un dedo y es entonces cuando se produce el primer corte en cámara. A partir de entonces los cambios de plano serán continuos. La cámara encuadra detalles de su cara, el rostro de Page que nos mira, la mano que un hombre tumbado apoya en la bragueta o la mano de Malanga sujetando un cigarrillo. El punto de vista es siempre el mismo; solo cambian los encuadres: los primeros planos de las caras se suceden, pero siempre con una pequeña variación en el encuadre, desde un plano medio corto hasta un detalle de la frente, desde una composición simétrica hasta encuadres descentrados que fragmentan la figura. La brevedad de los planos no implica la desaparición de los demás recursos a los que ya nos tiene acostumbrados Warhol. El cineasta utiliza el *zoom,* hace panorámicas, desenfoca la imagen y cierra o abre el diafragma. Algunos de estos movimientos de cámara se repiten en bucle, o más bien se repiten planos con los mismos movimientos de cámara. Por ejemplo: un primer plano desenfocado de Page es seguido de un corte a un plano medio de la misma actriz; un *zoom* reduce el encuadre hasta equipararlo al del plano anterior; después de un nuevo corte el encuadre vuelve a sufrir la misma reducción; y así hasta un total de tres veces. Hay insertos brevísimos, cortes a negro y series de rapidísimos cortes que apenas nos permiten percibir el contenido de los planos. Hacia el final la cámara se mantiene fija en un primer plano de Malanga similar al de los primeros quince minutos. Mientras lee se enciende un segundo foco que ilumina la cara izquierda de Malanga, antes en sombra, y el fondo azul se hace más claro. El poeta calla y pasa hojas de su diario antes del final de la bobina.



Bufferin comienza y termina con un primer plano fijo de Malanga.

El diario solo existe como voz: no tiene presencia visual sino auditiva. La voz de Malanga refleja el texto escrito que está fuera de campo, el sonido de las páginas certifica su existencia y la mirada baja del autor apunta a su presencia diegética. Cada vez que pasa una hoja la luz se refleja en el papel (que no vemos) e ilumina su mejilla en sombra; de esta manera el diario adquiere una presencia visual indirecta. Malanga escoge entradas recientes del diario, escritas entre septiembre y octubre de 1966, en las que habla de sus encuentros, de su vida cotidiana, de sus sentimientos y de sus relaciones con varias mujeres, en especial con su gran amor Benedetta Barzini[77]. En este contexto la ocultación del nombre en la frase «Hoy Bufferin me dijo que me quería» adquiere una especial y romántica connotación. Y adivinamos cierta tensión y ánimo de revancha (recordemos que Warhol está tras la cámara)

cuando Malanga lee: «Veo que Bufferin va a hacer algo químicamente destructivo entre Bufferin y yo. Bufferin debería aprender a no interferir en la vida privada de los demás».

Bufferin es un documento de la vida y el arte alrededor de la Factory. Menciona a un tal Bufferin del que se sospecha robó un cuadro de Bufferin, en clara alusión a René Ricard y a las sospechas que sobre él cayeron. En algún momento Malanga interpela a Page («¿Recuerdas esto?») haciéndola partícipe no solo del recitado sino también de los acontecimientos registrados en su cuaderno. Cita a la Factory y a «Andy», en un lapsus que Page corrige inmediatamente: «Bufferin». «¿Todo el mundo es Bufferin?», pregunta ella, a lo que él responde: «No, solo Bufferin». Malanga, consciente del inminente final de la bobina, termina su representación con una nota íntima: «Bufferin me pregunta si me gustaría tener hijos. Digo que sí».

Bufferin tiene una estructura simétrica: comienza y termina con un primer plano fijo de Malanga que contrasta con el dinamismo de los bruscos, caóticos y continuos cortes que hay entremedias. La obviedad de los cambios de plano, realzada por el chasquido y el destello que el corte produce, contradicen las normas académicas que abogan por el «montaje invisible». El corte estroboscópico es por tanto una técnica que delata la materialidad del celuloide y que anticipa el cine material-estructuralista. Es un corte que interrumpe la imagen (fotograma blanco) y el sonido (ruido) y obstaculiza el flujo lingüístico. Si en películas anteriores la cámara actuaba «en contra» del texto y los actores y actrices, aquí los cortes cumplen la misma función, dado que la banda sonora es el elemento primordial de la obra. La cámara no se aparta de los protagonistas, no se va por las ramas, no prefiere descansar en un detalle neutro de la pared. Pero dentro de esta «fidelidad» al actor la cámara sigue igual de inquieta y busca maneras de subvertir la representación por medio de inesperados cortes o centrándose en detalles de los cuerpos igual de abstractos que una mancha en la pared. Por norma general el encuadre entre los diferentes planos no varía lo suficiente como para hablar de montaje. El resultado más que un «corte» es un pequeño «salto» que provoca en el público una sensación de incomodidad. Es un montaje no funcional puramente formal, un regalo para la vista pero un obstáculo para la narración.

77 La actriz y modelo Benedetta Barzini, hermanastra de Giangiacomo Feltrinelli, aparece en cuatro *Screen Tests,* en uno de ellos con Marcel Duchamp (ST15-17 y ST81).

1967. I a Man

Ficha técnica: Color, sonora, 95 minutos. *Intérpretes:* Tom Baker, Cynthia May, Stephanie Graves, Ingrid Superstar, Nico, Ultra Violet, Ivy Nicholson, Valerie Solanas, Bettina Coffin.

En julio de 1967 Maury Maura, propietario del Hudson Theatre, en el que exhibía una nueva versión de *My Hustler,* le solicitó a Warhol una película erótica para su explotación comercial, sugiriendo *I, a Woman* como inspiración. *Jeg – en kvinde* (Mac Ahlberg, 1965) es una película danesa sobre las aventuras sexuales de una chica que en aquel año se exhibía con éxito en los Estados Unidos. Warhol copió el título, transformándolo en *I a Man* («Yo, un hombre»), y durante dos días de finales de julio rodó seis episodios que mostraban sendos encuentros del protagonista con seis mujeres diferentes. Además de la influencia danesa, *I a Man* tiene muchos puntos de contacto con *Alfie* (Lewis Gilbert, 1966), para cuyo protagonista el elemento sexual constituye la esencia de la vida, aunque separe de todas maneras la actividad sexual de las implicaciones emocionales. Incluso alguna mirada a cámara de Michael Caine, el actor que da vida a Alfie, nos recuerda las miradas que Tom Baker nos dirige en el segundo episodio. Sin embargo, el erotismo de *I a Man* es mínimo, menor en todo caso que el sentido cómico, sea este voluntario o no. Bockris ve en ella el inicio de una trilogía de comedias que completaría con *Bike Boy* y *The Nude Restaurant*[78]. Su carácter episódico continúa la fragmentación collagística de *Chelsea Girls*.

Esta primera versión de seis viñetas se estrenó en el Hudson Theatre el 24 de agosto de 1967. Incluía los episodios 2, 3, 4, 7, 8 y 9. Una reseña contemporánea (de Howard Thomson, publicada el 25 de agosto) da una duración de 100 minutos e incluye el siguiente reparto, en este orden: «Cynthia May (chica en la cocina), Ivy Nicholson (chica con el televisor), Ingrid Superstar (chica en la mesa), Stephanie Graves (chica en ático), Valerie

Solanis (chica en escalera), Bettina Coffin (última chica)». Uno o dos meses después Warhol rodó tres episodios más que añadió a la película[79], estrenando la nueva versión de 99 minutos en el mismo cine en el que se continuaba exhibiendo el primer montaje, de manera que ambas copias se proyectaban alternativamente sin previo aviso al público. En febrero de 1968 se estrenó otra versión, con ocho episodios y una duración de 110 minutos, en la Cinematheque 16 de Los Ángeles[80]. A finales de ese año la obra quedó reducida a los 95 minutos que conocemos ahora. Las cinco bobinas originales de *I a Man* se proyectaron como parte de **** en diciembre de 1967.

¿Pero qué versión conocemos en la actualidad? Por mucho que la literatura sobre el tema insista en que el montaje actual recoge solo ocho episodios, quien esto escribe es incapaz de ver ningún parecido entre la mujer de la segunda secuencia (según mi cómputo) y la de la primera. Una tiene el pelo corto, la piel morena y una constitución más estilizada, mientras que la otra tiene el pelo largo y la piel más clara. Además, la copia actual registra la fecha de 1967. Es probable, pues, que la cinta actual sea la estrenada en septiembre de 1967 y proyectada al año siguiente en Los Ángeles. Teniendo en cuenta esto analizaré *I a Man* como una obra compuesta de nueve secuencias. Para evitar confusiones, quien acuda a otros textos ha de recordar que lo que en otros lugares se identifica como «episodio 2» aquí aparecerá registrado como «episodio 3», y así sucesivamente.

El protagonista de *I a Man,* Tom Baker, es un actor profesional que trabajó en la televisión (en un episodio de *El virginiano* en 1967 y en dos de *Starsky y Hutch* en 1978) y en el cine: para Carlo Lizzani en *L'indifferenza* (episodio de *Amore e Rabia,* 1969), para Norman Mailer en *Beyond the Law* (1968) y para Dennis Hopper en *The Last Movie* (1971), entre otros. Cuando Warhol le explicó su idea de filmar los encuentros sexuales de un hombre con diferentes mujeres, dejando amplio margen para la improvisación, Baker aceptó trabajar sin salario[81].

A pesar de que la cámara de *I a Man* mantiene encuadres fijos, Warhol consigue un gran dinamismo visual por los continuos cortes en cámara y cambios de plano, es decir, por la aplicación del montaje estroboscópico de *Bufferin* a una obra de ficción. Algunos planos solo duran un fotograma, que

con frecuencia se agrupan en ramilletes abstractos y altamente poéticos. Estos ramilletes estroboscópicos sirven como transición entre planos o simplemente los interrumpen (transición espacial en el primer caso, temporal en el segundo). La cámara permanece fija en el trípode en cada escena pero dentro de cada episodio puede cambiar de localización o punto de vista.



Brevísimo inserto al comienzo de la segunda viñeta de *I a Man*. Los protagonistas miran a cámara, relajados y sonrientes, en una pequeña pausa de la ficción, justo antes de que la mujer le tire a Baker el café a la cara.

I a Man consta de tres bobinas y nueve episodios de diferentes duraciones. El más breve es el segundo, que apenas sobrepasa los dos minutos; esta brevedad pudo haber ayudado a que pasase desapercibido como secuencia autónoma. El más largo, y el primero en ser rodado, es el noveno, que ocupa la duración total de un carrete de 33 minutos. La primera bobina contiene cuatro

episodios. En el primero, de nueve minutos, Tom Baker comparte lecho con una mujer. Ella despierta insistentemente a Baker para que se levante y se vaya ante la inminente visita de sus padres. Él parece no recordar cómo la conoció y sugiere una ducha y un café. Se queja del trato, «como si me hubieras encontrado en la calle». «Eso es exactamente lo que pasó», responde ella. Asoman los primeros síntomas de fragilidad de este Don Juan moderno: «Soy una persona sensible», afirma. Ante la posibilidad de que los vean juntos, y después de él preguntar si «¿alguna vez lo hiciste debajo de la cama?», deciden meterse bajo el lecho y allí se abrazan y arrullan. La cámara encuadra los pies que se entrelazan. Cuando ella sale de campo, él se queda sentado en el suelo fumando compulsivamente. Finalmente hojea una guía telefónica, quizá preparando su próxima cita.

La segunda secuencia comienza con un largo ramillete de brevísimas imágenes de Baker y una mujer de vestido rojo de lunares en una cocina. En alguna de ellas los personajes miran a cámara y sonríen. Son momentos latentes en los que los personajes abandonan sus roles y se muestran como personas ante la cámara: la ficción se suspende por breves segundos. Baker, desnudo y fumando, le pide a la mujer que le ponga azúcar y leche al café que le está preparando. Ella le tira el café a la cara, diciendo «No lo mereces». A continuación Baker mira a cámara con fijeza mientras toca la guitarra. Se pone los pantalones un par de veces seguidas, con continuos cortes que a veces provocan movimientos pixilados. Al final Baker posa con las manos en la cintura, la cámara encuadrando la pelvis frontalmente. Planos similares aparecen en *Soap Opera* y en *The Nude Restaurant*. Warhol nunca dejó de dibujar eróticos torsos, como el *Male Torso* de 1956 que tanto se parece al de Baker en esta escena.



Este *Male Torso* de 1956 se asemeja al de Baker en la escena del cuarto de baño de *I a Man*.

Al contrario que en otros episodios, Baker no termina este encuentro

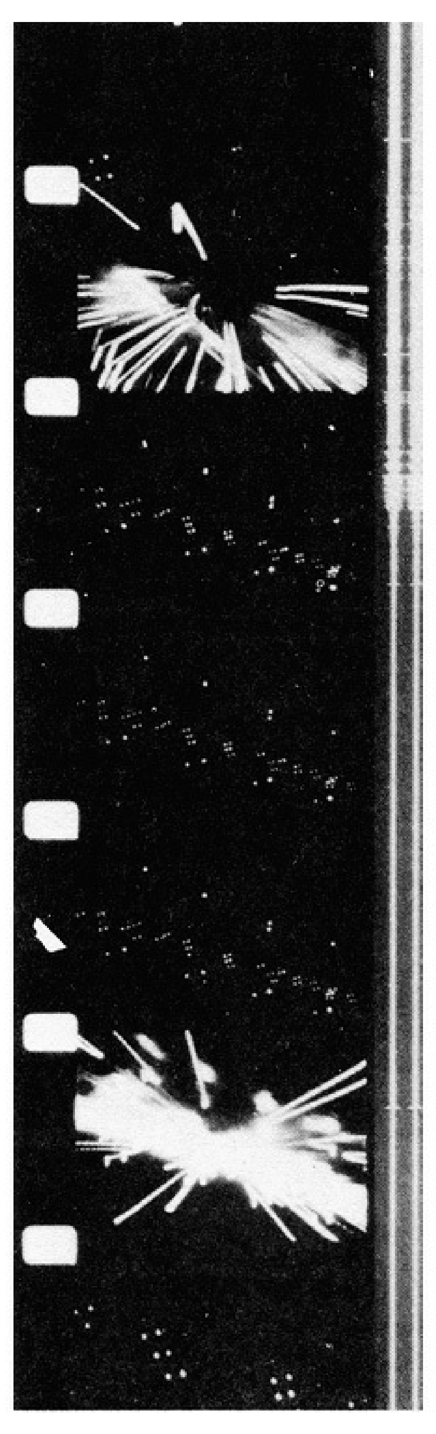
fumando ansiosamente. La escena del cuarto de baño no puede pertenecer al apartamento de la primera mujer, en primer lugar por la presencia de la guitarra y en segundo por la parsimonia con la que Baker se viste, lo que contradice las prisas de la mujer. Otra posibilidad es que la cocina sí pertenezca al piso de la mujer de la cama y la escena del baño sea independiente de los episodios circundantes. Sea como sea esta segunda secuencia es la más extraña y difícil de situar. La afirmación de Baker, al final de la película, de que vive con alguien nos permite interpretar a la mujer como su pareja y su reacción violenta como consecuencia de la indignación por las constantes infidelidades de su compañero. Los episodios 7 y 9 transcurren en lo que Baker llama «mi casa» pero el protagonista le dice a Bettina Coffin que convive con una mujer «en otro apartamento».



Baker mira fijamente a cámara mientras toca la guitarra en el segundo episodio de *I a Man*.

El tercer episodio, de 11 minutos de duración y protagonizado por Stephanie Graves, tiene lugar en dos escenarios diferentes aunque contiguos:

una terraza exterior y un salón interior, pertenecientes al apartamento de Nelson Lyon[82]. El racimo de breves planos que da inicio a la secuencia es más largo de lo habitual y su temática (picados y barridos de la noche sobre la ciudad tomados desde la terraza con vistas al río Hudson en la que Baker y Graves se abrazan por primera vez) es independiente de la acción que va a tener lugar a continuación. En este sentido sus 30 segundos constituyen un pasaje puramente formal, tendente a la abstracción, que funciona de modo autónomo.



Paisaje abstracto al comienzo de la tercera secuencia de *I a Man*.

El hombre y la mujer se besan y acarician y aluden a la manera en que se conocieron. Al principio la mujer asume un papel dominante, pero después, no sabemos si por coquetería o fragilidad, intenta sacarle a Baker algún comentario agradable. Cuando él le dice que no la ama ella responde:

«Podrías fingir, como todos». Él se queda callado, pensativo, y luego insiste: «No, creo que no te amo».

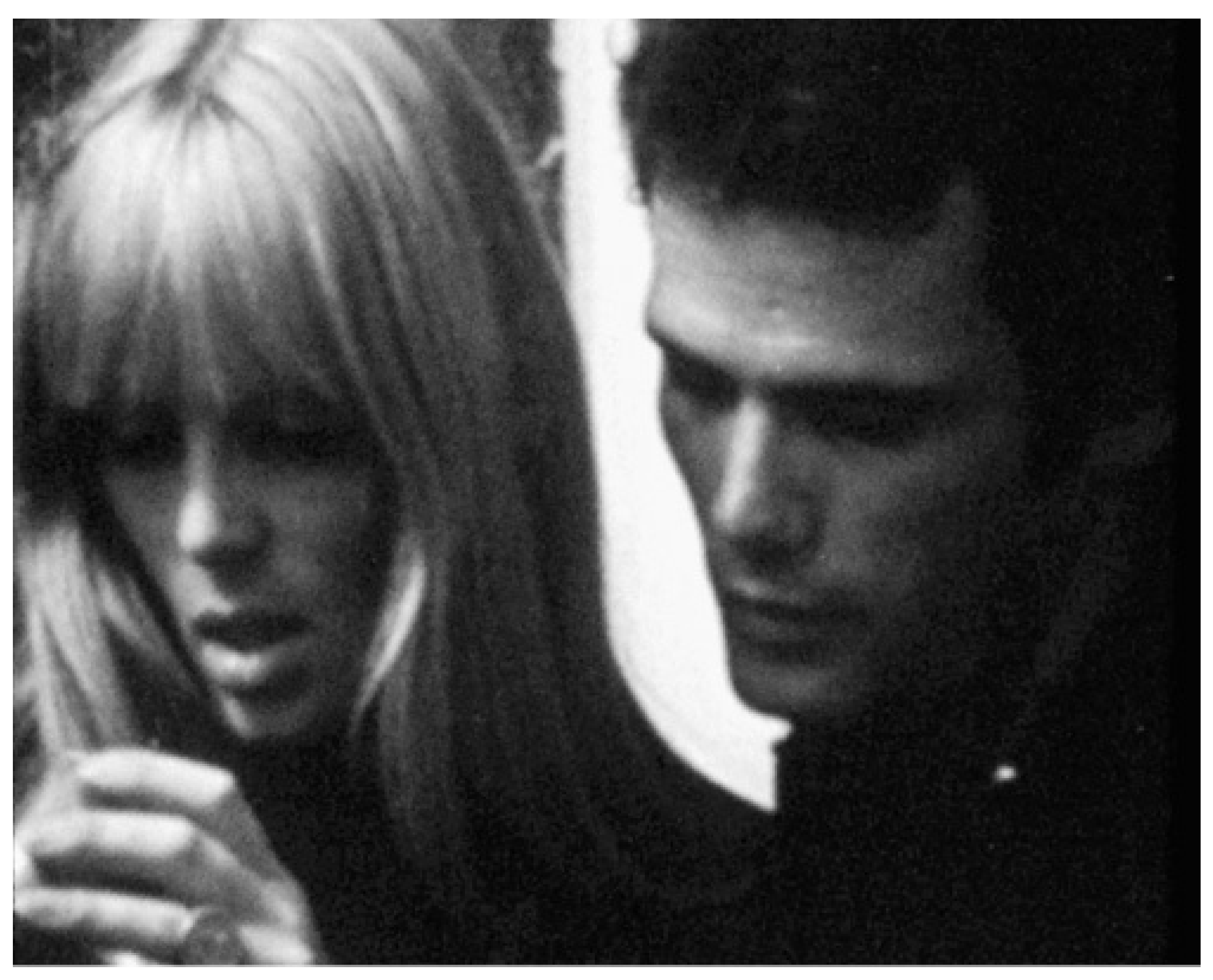
Ya en el interior Baker ve una película de vaqueros en la tele. Graves entra, cubriendo el cuerpo con una toalla, y se sienta encima de él. Le desabotona los pantalones y, ocultos por la mesa, intentan hacer el amor, aparentemente sin éxito («Eres increíble. ¿Qué tengo que hacer? ¿Pagarte?», se queja ella). Él la interroga sobre el apartamento (que alguien le paga, a cambio de visitarla dos o tres veces por semana) y sobre su vida anterior, no tan lujosa.

En el cuarto episodio, de también 11 minutos, Ingrid Superstar se sienta a la mesa de su apartamento cara a cara con Baker. Ambos afirman haber trabajado como modelos, pero Baker le dice que ella tiene que perder unos quilos. Ingrid se saca la blusa para enseñarle los pechos, que él toca y analiza desde una pretendida distancia crítica. Tras una serie de cortes la cámara encuadra el perfil de Ingrid. Él insiste en que tiene que cuidarse más, ante una fingida indignación de la actriz, que no deja de sonreír, y cuando ella le dice que tiene 21 años, él afirma no creerla. Si el personaje de Baker resultará al final un ser frágil e inseguro bajo su pretendido control de las relaciones, parece que en Ingrid encontró a una víctima a la que someter e imponerse.

Baker coge el bolso de Ingrid y comienza a recitar una lista de nombres masculinos de su agenda antes de coronarla «reina» poniéndole una toalla roja sobre los hombros y otra amarilla sobre la silla, que convierte en trono. Baker dice que tiene contacto con los muertos y tras una secuencia de cortes vemos la mesa, cubierta por la toalla amarilla, transformada en lecho mortuorio. Ella se tumba encima con un candelabro entre las piernas. Bajo las instrucciones del hombre ella escoge un muerto con el que comunicarse: John Wilkes Booth, el actor asesino de Abraham Lincoln. Durante la «ceremonia» él le pide que repita cinco veces la pregunta que ella le quiere hacer al muerto: «¿Por qué mataste a Abraham Lincoln?». Tras unos cortes la conversación cambia radicalmente. Ella habla de su amante, un arquitecto de éxito, y él sugiere que Ingrid debería pagarle por el tiempo que le dedicó, ya que no está acostumbrado a entretener a las amantes de otros hombres: «Es un proceso psicológico difícil para mí». Durante los últimos 20 segundos un primer plano muestra la cara sudada y seria del hombre fumando nerviosamente.

La segunda bobina, un poco más breve (29 minutos), contiene cuatro

episodios, todos de una duración aproximada de siete u ocho minutos. El episodio 5 nos ofrece un primer plano de Nico y Baker en un elegante apartamento. Cuando ella le propone irse a la cama él se resiste, diciendo que no puede. Luego se acarician y abrazan, a veces en silencio; ella le coge la mano para invitarlo a acariciarla, pero sutilmente se resiste a sus besos. La viñeta termina con varios primeros planos de Baker fumando con ansiedad.



Nico y Baker en el quinto episodio de *I a Man*.

La sexta secuencia comienza con un primer plano picado de Ultra Violet[83], acostada en la moqueta de su apartamento del Lower East Side, mientras habla con Baker. Ella le pregunta la edad (27 años) sin revelar la suya: «Veinte y algo, y pico y pico» (en realidad tenía 31 años por aquel entonces). Hablan sobre fetichismo y sobre las cicatrices de los toreros. Ella afirma haber

conocido a El Cordobés.



Larga lengua para un largo beso: Baker y Ultra Violet en la sexta secuencia de *I a Man*.

La seducción se mezcla con la crítica: a Ultra Violet le gusta el hombre pero, aprovechando una conversación sobre pies, le confiesa que no le gustan sus botas. Poco después le dice que le gustan sus ojos pero lo vuelve a atacar sutilmente al decirle que El Cordobés tenía una piel más suave que la suya. Ella le pide que la bese. El largo beso se inicia en el suelo, en silencio. Después de unos cortes la cámara los encuadra en primer plano y, montaje estroboscópico incluido, se mantiene fija en las dos caras que se besan durante un sostenido par de minutos. La secuencia termina con un primer plano de Baker fumando.



Una alegre y distendida Nicholson acompaña a Baker en la primera parte de la séptima secuencia de *I a Man*.

Ivy Nicholson[84] es la coprotagonista del siguiente episodio, el segundo en ser filmado, que se inicia con una larga secuencia estroboscópica. Baker y Nicholson, él con una toalla a la cintura, ella en ropa interior, están de pie en el apartamento del personaje de Baker. Ella se levanta la melena, como si estuviese posando para una sesión fotográfica, y juega con el teléfono. Este es el episodio más fragmentado: los continuos y sostenidos cortes estroboscópicos interrumpen la escena y los diálogos, pasando de planos de detalle a planos generales. Abundan las elipsis: Nicholson pasa de estar en el centro, en ropa interior, a estar sentada en el lado derecho, vestida. De hecho estos dos espacios dividen la secuencia en dos escenas claramente diferenciadas: el carácter lúdico de Nicholson, en la primera, da paso a una

actitud enfadada en la segunda; la tele, al principio encendida, está apagada en la segunda mitad; y Baker sustituye la toalla por unos pantalones. La pareja, que obviamente se conoció el día anterior, ha compartido la noche. La relación sexual no debió de haber sido muy satisfactoria. En la segunda parte de la secuencia, con la cámara girada hacia el lado derecho, la conversación se hace cada vez más tensa. Ella está visiblemente herida y dolida y él pide disculpas por algo que pasó pero que desconocemos[85]. Él insiste en que tiene que ir a trabajar en 15 minutos. Ella dice que tiene sangre «de conquistadores mongoles» y luego se lamenta de que la situación no sea tan divertida como la de *Alicia en el país de las maravillas*. Él dice que *Alicia* no es ni romántica ni divertida, sino una pesadilla. Cuando ella por fin sale él la despide con un «¡Adiós, Alicia!» antes de ponerse a fumar en primer plano.

El último episodio de la segunda bobina tiene como protagonista a la militante feminista Valerie Solanas, autora del radical *SCUM Manifesto*[86] (SCUM, «escoria», son también las siglas de Society for Cutting Up Men, «Sociedad para el descuartizamiento de los hombres»). Un año después de participar en *I a Man* Solanas disparó sobre Warhol, dejándolo al borde de la muerte. El primer parágrafo del manifiesto, autoeditado por la autora en 1967 y publicado por Olympia Press después de su arresto en 1968, llama a «destruir el sexo masculino». Para ella, el sexo masculino es «egocéntrico», «incapaz de identificarse con otros, de amor, amistad, afecto o ternura». «Incapaz de dar amor o afecto, el hombre da dinero». Para Solanas:

> El sexo no es parte de una relación; por el contrario, es una actividad solitaria, no creativa, una gran pérdida de tiempo.
>
> Al hombre lo corroe la tensión, la frustración de no ser mujer, de no ser capaz de alcanzar satisfacción o placer de ningún tipo.

Con estas credenciales Solanas se enfrenta con éxito a un Tom Baker cada vez más humillado que no deja de encajar en el retrato caricaturesco que la escritora hace de los hombres en su manifiesto. Warhol le ofreció el papel como compensación por haber extraviado un manuscrito de la autora, llamado *Up Your Ass,* que había aceptado cortésmente para ver qué posibilidades había de convertirlo en película. Solanas recibió además una simbólica

compensación económica por su papel.

Este octavo episodio tiene lugar en las oscuras escaleras de la Factory. Como en el anterior, la secuencia se divide en dos partes, según la posición de la cámara: en un primer momento la cámara encuadra en picado la escalera por la que sube Solanas seguida de Baker; después, con la cámara girada a la derecha, ella se coloca en una posición superior a la del hombre. Cuando ella se va, la cámara retoma la posición inicial para mostrarnos cómo desaparece escaleras abajo. La iluminación de toda la secuencia es tenebrista.



Valerie Solanas, en una posición superior a Baker, en el tenebrista octavo episodio de *I a Man*.

Baker ha seguido a Solanas porque, aparentemente, ella le había tocado el culo en el ascensor, lo que él interpretó como una invitación a acompañarla a su apartamento. Cuando llegan a la altura de la cámara el encuadre fragmenta

los rostros. Tras unos cambios de plano la pareja retrocede y se sitúa unos escalones más abajo, ahora perfectamente encuadrada. Solanas repite una frase de la anterior toma, lo que nos da a entender que Warhol utiliza los cortes para dirigir a sus actores y actrices, resituándolos en el escenario e indicándoles el diálogo que han de seguir. La mujer no quiere dejar entrar a Baker en su apartamento. Finalmente reconocerá que no vive en el edificio y se va dejando al hombre solo. Ella critica su culo «flácido». Él insiste en que lo invite para conocerse mejor. Solanas argumenta que vive con una compañera que es muy celosa y posesiva. Baker hace un último y desesperado intento: le intenta quitar sin éxito la chaqueta y él mismo se desnuda de cintura para arriba. Ella dice que no le gustan sus tetas; a él le gustan. «¿Por qué?». «Porque son mías». «Podrías aspirar a algo mejor». «Tu filosofía de la vida es un tanto extraña», dice un cada vez más derrotado Baker, que incluso llega a levantar la voz. Hablan de amor y de sexo entre hombres, de instintos que llevan a Baker a amar a las mujeres y no a los hombres. «Mi instinto me dice lo mismo que a ti», retruca una ingeniosa Solanas. Cuando él por fin la deja irse, se queda solo, en primer plano, fumando apuradamente.

La tercera bobina, de 33 minutos, está dedicada a un único episodio protagonizado por Bettina Coffin («Tina» en la ficción). El escenario es el mismo que el de la viñeta 7, es decir, nos encontramos en el apartamento del personaje de Baker, situado entre East 10th Street y Avenue A (cuando Tina le pregunta por qué se quita la camisa él contesta: «Esta es mi casa»). La cámara está colocada en la misma posición que en la secuencia de Ivy Nicholson, pero esta vez se centra exclusivamente en la cama. Los cortes estroboscópicos permitirán abundantes cambios de encuadre, desde detalles de cuerpos, teléfono o televisor hasta planos generales en los que vemos la cama en el centro, la pared con pinturas abstractas y el televisor encendido. Sin embargo, la mayor parte del tiempo los dos personajes están encuadrados en planos enteros mientras conversan sin pausa incorporados en el lecho. Al principio ambos están completamente vestidos y el primer diálogo, como ya es habitual, nos pone en situación sobre el pasado inmediato, o sea, sobre el lugar y características de su encuentro. Pero él no consigue recordar un encuentro anterior y gran parte de la conversación versará sobre este tema: él no puede desarrollar una relación con ella si no sabe cómo y cuándo se conocieron. Al

final él afirma que, dado que ella tiene marido e hijo, no se puede sentir muy atado a ella. Este es un tema recurrente en las relaciones de Baker con sus mujeres: desde el momento en que ellas afirman tener pareja, él se retrae y se distancia.

«Eres un buen chico, pero inseguro», dice ella, coincidiendo con las mujeres anteriores en esa mezcla de afecto y crítica hacia Baker. Ante la confesión de que «Quería acostarme con otro hombre», él pregunta: «¿Otro hombre con respecto a mí o a tu marido?». Él habla de las virtudes de los Virgo, como él, y ella deja caer un «Parece ser que son malos amantes». Pero Baker es rápido en la respuesta: «No lo sé, nunca me acosté con una Virgo». Baker pone en duda la edad que ella afirma tener (24 años; «Parezco mayor porque tuve un hijo») y menosprecia sus pechos caídos; la ataca por matar cucarachas, comparando el hecho con un aborto que ella aparentemente llevó a cabo cuando tenía 20 años. «Son seres vivos», afirma, situándose ideológicamente en una posición conservadora y un tanto infantil: «¿Quieres matarme?». «¡No!». «Bueno, mataste un bebé». Cuando ella dice estar preocupada porque la regla se le retrasa, él se muestra feliz de que su hijo pueda tener un hermanito.

Cuando por fin Tina se deja desnudar, la pareja se abraza y se besa; pero las continuas interrupciones estroboscópicas impiden saber si la relación sexual se consuma o no. La cara sudada de Baker, que Tina seca, tal vez indique que sí hubo consumación. Al final de la película son las nueve y veinticinco y Tina siente remordimientos por no haber llamado a su hermano, con quien había quedado para cenar. Él le ofrece el teléfono. La película termina con una larga serie de cortes y cambios de plano y con un primer plano de los dos, ella al teléfono preguntándole a Baker qué hora es y él contestando que no sabe (un nuevo ejemplo del carácter improvisado de los diálogos: ¿acaso no acaban de afirmar que son las nueve y veinticinco?).

El personaje de Tom Baker es un moderno Don Juan aspirante a *gigoló* que intenta superar su inseguridad. Sufre ataques y críticas constantes por parte de sus amantes y él reacciona criticando continuamente el cuerpo y la mente de ellas. El personaje de Solanas vengará a todas estas mujeres provocando y humillando a Baker: cuando ella se comporta de un modo «masculino» (es decir, agresivo) con él, Baker pierde la compostura. Es ella quien le toca el

culo y le dice que lo tiene flácido; es ella la que le toca las tetas para criticarlas; es ella la que cuestiona su comportamiento como amante heterosexual.

Existen puntos en común con *My Hustler*. Tanto Graves como Ingrid Superstar son mujeres «mantenidas» y Baker sugiere que esta última debería pagarle por su tiempo. Cuando en la escena con Graves parece que el coito se interrumpe, ella pregunta: «¿Qué tengo que hacer? ¿Pagarte?», tratándolo como un objeto sexual. Pero, a diferencia de *My Hustler* y de las otras películas de Warhol de contenido sexual, *I a Man* es una obra abiertamente heterosexual. En este sentido conforma un díptico con *Bike Boy* y anuncia la última película de Warhol, *Blue Movie*. (Estructurada igualmente en episodios, *The Loves of Ondine* no deja de ser una nueva versión de *I a Man,* aunque con un protagonista homosexual). Pero el sexo de *I a Man* no es explícito como el de *Blue Movie* sino que permanece en un territorio ambiguo que permite una interpretación de todos los encuentros como relaciones frustradas. Cuando los amantes amanecen en la cama (caso del primero y del séptimo episodios) podemos entender que sí hubo sexo a lo largo de la noche. Pero el diálogo con Nicholson, por ejemplo, habla de una relación no satisfactoria. Cuando sí podemos imaginar que la relación llega a buen puerto los cortes estroboscópicos funcionan a la vez como elipsis y como censura, de manera que no podemos afirmar categóricamente que exista una relación sexual. Sucede esto en el primer episodio, en la escena bajo la cama, y en el último. Sea como fuere, en *I a Man* la palabra tiene mayor importancia que el cuerpo: los «conversadores» dominan a las «bellezas». La palabra impide el sexo, lo interrumpe y lo anula. Todo acto que prepare el terreno para el coito viene precedido de la palabra: «¿Quieres besarme?», dice Ultra Violet antes del largo beso. «¿Quieres venir a la cama?», propone Nico. «¿Quieres desnudarte?» o «¿Quieres que te desnude?», le pregunta Baker a Tina. Y la palabra los lleva por derroteros imprevisibles: él rechaza la invitación de Nico, pero cuando después él sugiere que se acuesten, ella dice que prefiere quedarse de pie. La impotencia de Baker (con Nico, con Graves) parece estar detrás de la verborrea del protagonista: la palabra oculta la incapacidad de amar (sentimental y físicamente). Quizá, después de todo, la película tenga un final feliz: Baker no termina su relación con Tina aislado en la pantalla y

fumando para calmar la frustración. Sabemos la razón real: la bobina acabó y no queda espacio para añadidos. Pero queda abierta una interpretación puramente narrativa que nos permita entender que por fin el hombre ha conseguido llevar a cabo una relación sexual satisfactoria para ambos.

Los cortes censuran los encuentros y los diálogos; sirven de transición entre escenas pero también tienen presencia propia como elementos estéticos. Hay momentos en los que los cortes no hacen de puente entre planos diferentes sino que interrumpen, visual y sonoramente, un único encuadre: lo que se lleva a cabo en el corte no es, por tanto, una cuestión de montaje sino de estética, no es sustantivo (narrativo) sino adjetivo (visual). Las elipsis son el método empleado por Warhol para dirigir a sus actores y actrices. De hecho, en varias ocasiones, tras el cambio de encuadre, los personajes retoman el diálogo anterior repitiendo las mismas frases. Resulta obvio el carácter improvisado de los diálogos, que entran en contradicción consigo mismos. Baker recibe con asombro la afirmación de Tina de que se hallan en el Lower East Side, echando por tierra la ficción de que nos encontramos en «su» apartamento (¿acaso no sabe dónde vive?). Curiosamente el actor profesional que era Baker, a pesar de actuar con un registro bajo que no destaca del resto de las actuaciones, no consigue la misma credibilidad que las actrices no profesionales que lo acompañan: ellas están acostumbradas a ser ellas mismas; él actúa.

---

78 Bockris, *op. cit.,* págs. 271-272.

79 Si nos fiamos de la información que Baker da sobre sí mismo en la película, el actor cumplió 27 años en el intervalo entre ambos rodajes: en el episodio 9 afirma tener 26 años y ser Virgo (es decir, nacido a finales de agosto o en septiembre), mientras que en el 6, rodado con posterioridad, dice tener 27.

80 Así lo registra Gene Youngblood en una reseña de la época («New Warhol at Cinematheque», en *Los Angeles Free Press,* 16 de febrero de 1968; recogido en el libreto de la edición en DVD de RaroVideo [2005]), quizá no segregando el primer episodio del segundo. De hecho Youngblood hace una descripción de cada uno de los episodios y en ningún momento menciona la escena en la cocina.

81 Tom Baker, «Underground in an Above Ground Society», en *Cinema;* reproducido en el

libreto de la edición en DVD de RaroVideo y en Bockris, *op. cit.,* pág. 272.

82 Nelson Lyon fue guionista de televisión (para *Saturday Night Live)* y dirigió la película *The Telephone Book*.

83 La pintora francesa Isabelle Collin Dufresne (que cambió su nombre a Ultra Violet después de figurar en *The Life of Juanita Castro)* fue amiga y modelo de Salvador Dalí en los años sesenta. Protagonizó tres *Screen Tests* (ST346-348, 1965-1966) y participó en *Bufferin Commercial, Tub Girls* e *Immitation of Christ,* así como en una docena de bobinas de ∗∗∗∗. Aparece también en *The Secret Life of Hernando Cortez, Midnight Cowboy, Maidstone* (Norman Mailer, 1970), *The Phynx* (Lee H. Katzin, 1970), *Taking Off (Juventud sin esperanza,* Milos Forman, 1971), *The Telephone Book, Curse of the Headless Horseman* (Leonard Kirtman, 1972), *Cleopatra* (Auder), *Savages* (James Ivory, 1972) y *An Unmarried Woman (Una mujer descasada,* Paul Mazursky, 1978), entre otras. Es autora del libro *Famous for Fifteen Minutes: My Years with Andy Warhol* (1988), del que existe traducción española: *Famosa durante 15 minutos* (Barcelona, Plaza & Janés, 1989).

84 Ivy Nicholson era una modelo de éxito que protagonizó seis *Screen Tests* (ST230-235, 1965-1966), participó en *Batman Dracula, Couch, Bufferin Commercial* y en numerosas bobinas de ∗∗∗∗, para la que llegó a escribir un tratamiento («Vibrations Part One»). *John and Ivy* es un retrato de la vida familiar de Nicholson y su marido John Palmer.

85 Tom Baker («Underground in an Above Ground Society») da una explicación extradiegética a este cambio de humor de Nicholson: la modelo había dejado claro que no participaría en la película con un actor desnudo. Cuando Baker, tras la cámara, se quita la toalla para ponerse los pantalones, Nicholson tiene un ataque de furia y se va de la habitación, sintiéndose traicionada; hubo que calmarla y convencerla para poder terminar la secuencia. La fragmentación estilística del relato es consecuencia y reflejo del accidentado rodaje.

86 Valerie Solanas, *SCUM Manifesto,* Edimburgo, AK Press, 1996.

1967-1968. Bike Boy

Ficha técnica: Color, sonora, 109 minutos. *Intérpretes:* Joe Spencer, Ed Hood, Ingrid Superstar, Anne Wehrer, Brigid Berlin, Viva, George McKittrich, Bruce Haines, Vera Cruz, Clay Bird.

Bike Boy («Motero») es la continuación de la serie de farsas eróticas que Warhol había empezado con *I a Man* y que se completaría con *The Loves of Ondine* y *The Nude Restaurant*. Todas ellas tienen su origen en *My Hustler,* el primer éxito comercial de Warhol, pero se apartan de ella por el uso del color y el montaje estroboscópico, que les da una apariencia y una textura diferenciadas. Durante el rodaje de *Bike Boy,* en agosto de 1967, Warhol y un grupo de amigos y colaboradores (entre los que se encontraba Joe Spencer, el protagonista) viajaron a California para el estreno de *Chelsea Girls* en ese estado y aprovecharon la estancia en San Francisco para rodar la escena de la tienda de ropa (Town Squire, en Polk Street). *Bike Boy* se estrenó el 5 o 6 de octubre en el Hudson Theater, en el que se había exhibido *I a Man* durante mes y medio. Pero esa primera versión de 95 minutos no es la que conocemos hoy. Como ya había sucedido con *I a Man* y como sucedería con *The Nude Restaurant* y *The Loves of Ondine,* Warhol remontó la película durante su explotación comercial. Un crítico de la época registró la existencia de dos copias diferentes en el mismo cine, una de ellas sin la escena inicial de la ducha[87]. En la primavera de 1968 Warhol montó una nueva versión, la que hoy conocemos, que se estrenaría el 15 de julio en el New Andy Warhol Garrick Theater en un programa doble con *The Nude Restaurant*. Las bobinas rodadas para *Bike Boy* fueron incluidas en ****. La escena de la ducha (rodada en una bobina de 400 pies y 10 minutos de duración) se corresponde con la bobina 50 (titulada *Joe Spencer)* de ****. La última bobina (de 33 minutos), bajo el título de *Rough Trade,* es la número 47 de ****. Otras

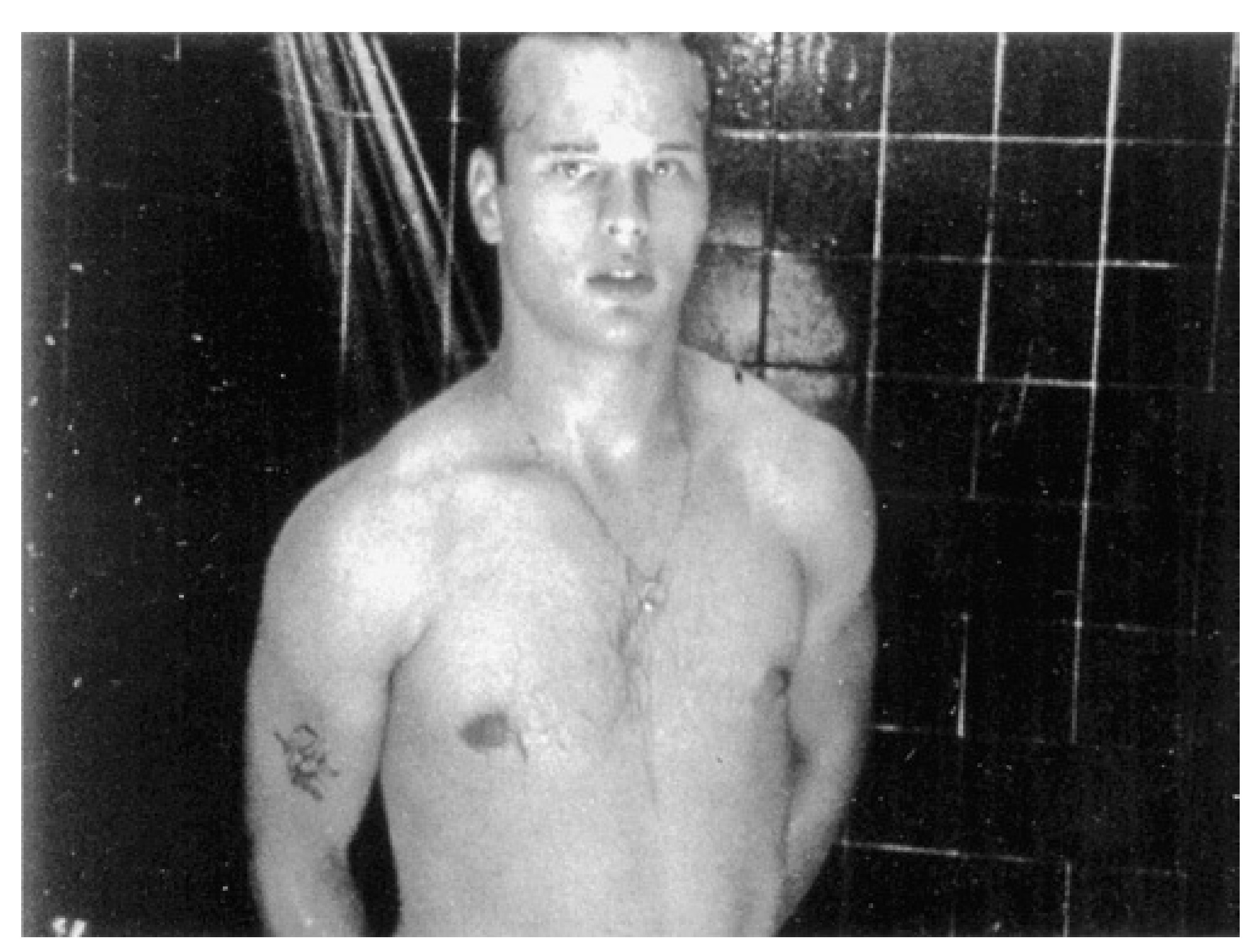
cuatro bobinas de esta película de 25 horas incluían escenas de *Bike Boy*.



Contraportada interior del CD *White Light / White Heat* de The Velvet Underground. Esta fotografía de Billy Name del tatuaje de Joe Spencer también forma parte de la portada del álbum.

Bike Boy tiene una estructura similar a la de *I a Man,* con la que forma un díptico. El elemento común, y aquel que las diferencia de *My Hustler,* es el montaje de diferentes episodios autónomos en diferentes localizaciones, y en ambas el más largo es el último episodio, que ocupa los 33 minutos de la bobina. Pero Joe Spencer es muy diferente de Tom Baker. Si Baker es un actor que interpreta un papel, Spencer es un motero de clase trabajadora (al que Paul Morrissey había conocido en la calle) que se representa a sí mismo y que

se ve superado por la situación y los diálogos, incapaz de ponerse a la altura de las representaciones de las actrices de Warhol. Por medio de él la realidad social entra en el mundo apolitizado de la Factory, de manera que la película «es más un experimento social que una ficción narrativa»[88]. Menos articulado que Baker, pero más entrañable, Spencer es una obvia víctima del cineasta y de los personajes, un claro objeto sexual y lúdico. Spencer no finge, no representa como las actrices que lo acompañan, que aunque no dejen de ser ellas mismas lo hacen desde los presupuestos exhibicionistas de la Factory. Si Tom Baker, como actor, entiende el mundo de Warhol e intenta estar a la altura de su cometido, aunque no lo consiga plenamente, Spencer es un ser ajeno que se siente ajeno y que, en su intento por formar parte del grupo, solo puede caer en una obscena vulgaridad. La película se iba a llamar originalmente *Dope* («Tarugo»), título que deja claras las intenciones burlescas de Warhol.



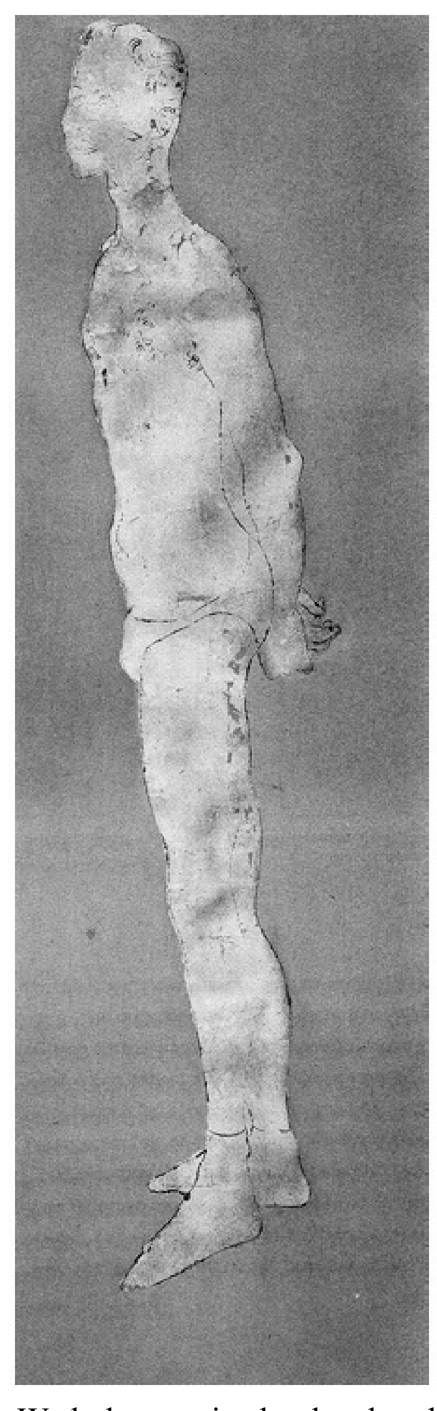
Golden Boy: Joe Spencer posa ante la cámara en la escena de la ducha de *Bike Boy*. La cálida iluminación del torso contrasta con el fondo negro, dándole a la escena un carácter

fuertemente pictórico.

De nuevo fue Maury Maura quien le sugirió a Warhol el tema de la película. Buscando un sustituto de *I a Man* para su sala le propuso hacer una película sobre moteros: «Están estas películas de motos, no les va mal, haz algo así»[89]. Pero podemos rastrear los orígenes de *Bike Boy* en *Scorpio Rising,* la particular visión de Kenneth Anger sobre un grupo de moteros y su relación fetichista con las motos (con gran carga homosexual y sadomasoquista), y en una bobina de *Couch* en la que Billy Name monta y revisa su moto delante del sofá de la Factory en el que Naomi Levine, desnuda, intenta provocarlo sexualmente sin éxito. Alguna alusión a James Dean y a los tatuajes de Spencer (la «Muerte», la esvástica) remiten directamente a la obra de Anger. *White Light / White Heat,* el segundo álbum de The Velvet Underground, reproduce una fotografía de Billy Name del brazo tatuado con la calavera y la palabra «Muerte» (puede verse en el interior y, negativizado, en la aparentemente negra portada). En una entrevista de 1966 Warhol mostraba ya su interés por el mundo de los moteros:

> Acabo de recortar un artículo sobre el funeral del líder de una banda de moteros en el que aparecieron todos con las motos y me pareció tan maravilloso que un día voy a hacer una película sobre ello. Era fantástico... Son los modernos bandoleros[90].

El origen de la bobina de la ducha (11’ sin diálogos) se remonta a una obra teatral de Ronald Tavel, *Shower,* nacida como guion para una película que Warhol nunca llegó a rodar. Estrenada el 29 de julio de 1965, con interpretaciones de Beverly Grant y John Vaccaro, la obra tenía como escenario dos duchas contiguas desde las que los protagonistas llevaban a cabo un diálogo «ridículo» al mejor estilo Tavel. Según cuenta el dramaturgo, la idea de *Shower* nació de los anuncios televisivos de gel de baño que Warhol consideraba «realmente eróticos» y que propiciaron la sugerencia del cineasta: «Deberíamos hacer una película sobre la ducha». Un par de años después la idea se materializó en *Bike Boy:* el erotismo de las repetidas enjabonaduras de Joe Spencer son su consecuencia.



Este *Golden Boy* (1957) de Warhol presagia el color dorado del torso de Spencer en la escena de la ducha.

Bike Boy es una película de tres bobinas, las dos primeras de 38 minutos y la tercera de 33. Está estructurada en siete episodios de entre 8 y 33 minutos. La primera bobina tiene tres episodios: la ducha (11'), la tienda de ropa (20')

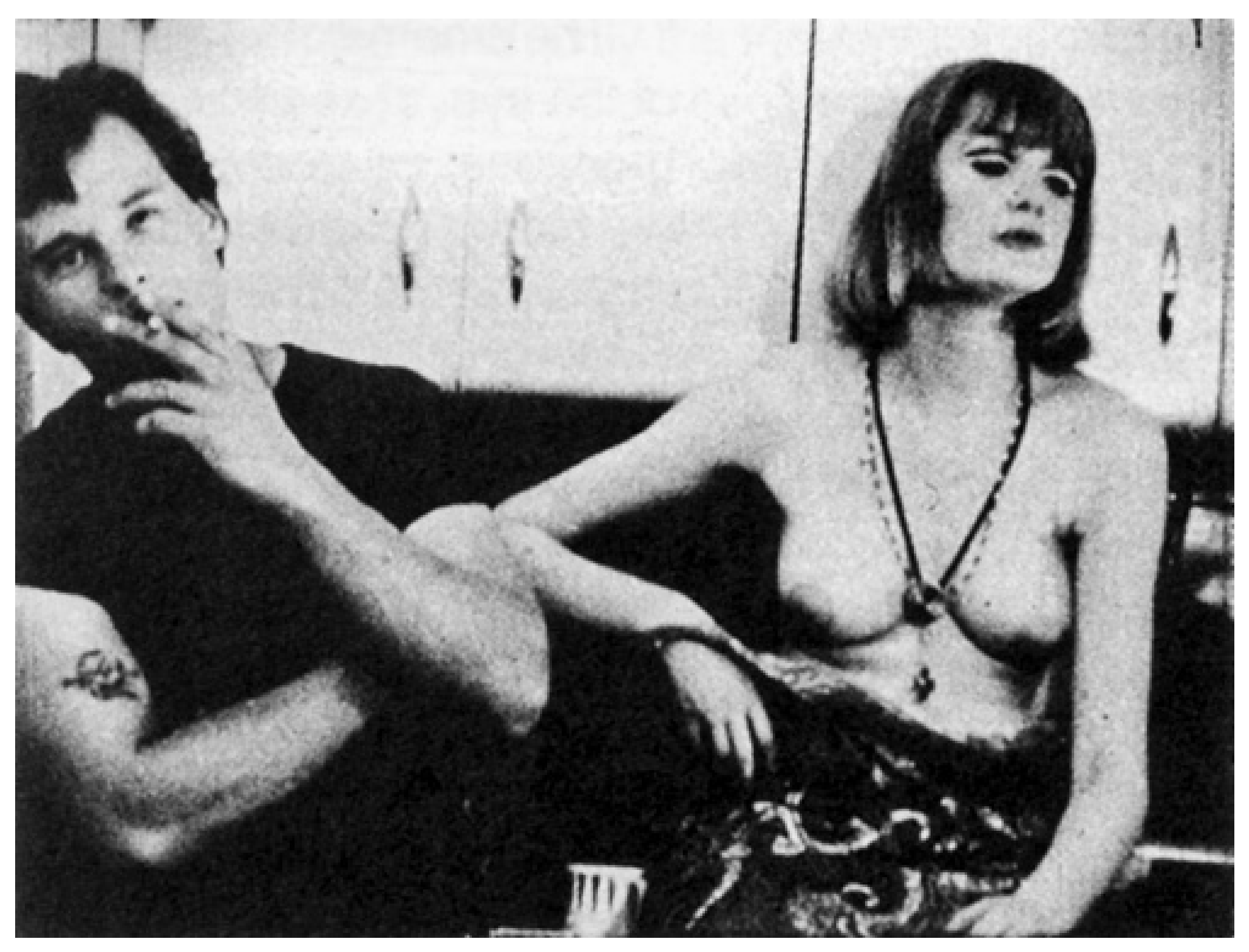
y la floristería (8'). La escena de la ducha y el acicalamiento de Spencer constituye uno de los mejores arranques warholianos. De carácter documental y erótico, carece de acción narrativa y de diálogos, aunque adivinemos alguna palabra perdida y entrecortada en la banda sonora. La duración y la repetición de las acciones (como la de enjabonarse) rompen su referencialidad narrativa para convertir la secuencia en una cápsula en la que antropología y voyeurismo se confunden. Esta bobina inicial comienza y termina con un primer plano de Spencer mirando a cámara, como si de un *Screen Test* se tratase. Habrá numerosas interrupciones estroboscópicas que funcionan de transición entre los diferentes encuadres. Los azulejos son negros y los colores cálidos y bien iluminados de la cara y del torso destacan sobre el fondo oscuro; la escena adquiere un matiz tenebrista. Spencer tiene un tatuaje en el brazo derecho y un anillo que le cuelga del cuello. Se peina mirándose en el espejo, pero poco después repite la operación mirando directamente a cámara, convirtiendo el objetivo de la cámara en espejo. En todo momento tiene una expresión de incomodidad, de no saber muy bien qué es lo que está haciendo o qué se espera de él. Incluso la breve sonrisa que nos dedica al final del rollo tiene un toque de preocupación. Spencer es acariciado y mimado por la cámara, que lo convierte en objeto sexual. Pero la narrativa, el diálogo y los personajes posteriores acabarán contradiciendo esta proposición inicial.

Así como en el cine comercial la ducha es la perfecta excusa para mostrar los cuerpos (femeninos) desnudos, Warhol no oculta su fascinación por la carne desnuda de su actor, pero alarga la escena convirtiendo la excusa en un objetivo en sí. Este momento de erotismo gratuito se repetirá en el siguiente episodio, cuando los clientes se desnuden continuamente mientras prueban diferentes prendas, y en la viñeta de la cocina, cuando Ingrid Superstar nos muestre los pechos de la manera más gratuita posible, sin dejar de hablar y como quien no quiere la cosa.

Después de una serie de cortes, tras los que se retoma el sonido, comienza la segunda secuencia, que tiene como escenario una tienda de ropa. Dos vendedores o modistos (los estudiantes de arte George McKittrich y Bruce Haines), de gestos amanerados y vestidos con camisas estampadas y chillonas, aconsejan y visten a los clientes que prueban ropa. Los probadores están empapelados barrocamente y la ropa, floreada y colorida, resulta estridente.

Estamos en California en pleno «verano del amor» y la estética *hippie* (y tangencialmente *camp* y homoerótica) es lo que prima. Después de algunos cortes entra en escena Joe Spencer, vestido de cuero negro y con gafas oscuras. Como representante del colectivo de moteros, tradicionalmente heterosexual y viril (algo que le recordará a Ingrid en la siguiente bobina), Spencer ve minada su masculinidad en este ambiente de flores estampadas y vendedores amanerados que, con el pretexto de tomarle las medidas, le tocan sin disimulo la entrepierna. Ante una de las sugerencias del vendedor, el motero reacciona: «¿Crees que me voy a vestir como una mujer?». Los otros clientes prueban ropa interior o bañadores, lo que les permite enseñar las nalgas sin recato. Como en ciertas películas eróticas, probar ropa es la excusa perfecta para enseñar cuerpos desnudos.

La transición a la perfumería se hace por medio de variadas imágenes de frascos de perfume y de la cara barbuda del vendedor, quien le aconseja pachulí a Spencer. Spencer, que pretende acicalarse pero sin caer en el «afeminamiento», reafirma su virilidad de motero cuando, olvidándose de los perfumes, escoge como compra una maza de bola (arma medieval que consiste en una porra con una bola unida a ella por una cadena).



Kitchen: encuentro de Spencer con Ingrid Superstar en la segunda bobina de *Bike Boy*. Él, que luce un tatuaje en el brazo derecho, se mantiene mudo y ajeno a los avances sexuales de Ingrid.

La tercera secuencia nos muestra a Ed Hood y a Spencer en una floristería, el primero como vendedor. El motero lee el periódico, que comentan, y un inserto nos muestra el titular de portada en primer plano: «Sniper Slays Nazi Rockwell»[91]. Hood relaciona la esvástica de Spencer con la noticia. Como en la bobina B6 de *Chelsea Girls* y en *My Hustler* (y en versión telenovelesca en *Soap Opera),* el periódico funciona como ventana a la realidad social y al contexto político del rodaje. Los dos hombres, en plano entero, hablan de motos, una mujer entra[92] y compra un par de ramos de flores. Cuando la mujer sale, Hood muestra interés sexual en ella, ante el asombro de Spencer. La conversación los lleva a hablar de zoofilia y Spencer se arrodilla para mostrarle como se folla a una oveja. Después de afirmar que el coño «es la

mejor parte de una mujer» hace gestos obscenos con la lengua, incitado por Hood. Una segunda clienta se deja abrazar por Spencer mientras Hood le ofrece «deshacerte de ese olor a moto y hacerte más femenina».

Así termina la primera bobina, en la que el protagonista se prepara para los encuentros de los episodios neoyorquinos. Spencer se acicala solo (escena de la ducha), compra ropa y perfumes en un ambiente «afeminado» y homoerótico y finalmente comparte conversaciones sobre mujeres y sexo en una floristería. Su virilidad de motero queda un tanto descontextualizada (es un motero sin moto; Ed Hood le llega a decir: «Tu moto está jodida en algún garaje») y colocada en un ambiente que la socava: primero su cuerpo desnudo se ofrece a la mirada homosexual de Warhol; después, la compañía de hombres que se le insinúan anula su masculinidad en vez de reafirmarla. La charla puramente «masculina» con Hood se desactiva por el contexto (floristería) y por la tendencia sexual del propio Hood, al que ya conocemos de *My Hustler* y *Chelsea Girls*.

La segunda bobina incluye tres episodios, de 10, 8 y 20 minutos de duración. El primero transcurre en una cocina y tiene como protagonista a Ingrid Superstar que, con un vestido azul estampado, empieza un monólogo en el que habla del viaje del motero desde California hasta Nueva York y de la facilidad de los moteros para conseguir chicas; se pregunta por qué él no le hace caso (ya que «no soy fea») y finalmente (en la «secuencia más divertida de Warhol», según Gidal)[93] entona una ristra interminable de recetas culinarias muy apropiadas para el espacio en el que se encuentran. Spencer no habla en ningún momento y solo abre la boca para bostezar aburrido. Ingrid, observando el pequeño tatuaje de una esvástica que no veremos en detalle hasta el último episodio, critica la ideología que transmite: «¡Una esvástica! ¿Eres una especie de nazi?». Ella se sienta en el mueble y, sin dejar de hablar, se saca los pechos, dejándolos al aire. La escena termina con un primer plano de Spencer. El motero es inmune a los avances de la mujer, hasta el punto de que ella le pregunta si es marica. Como Baker en *I a Man,* nuestro protagonista tiene problemas para relacionarse con las mujeres, aunque sus motivaciones, en esta viñeta concreta, queden ocultas.

El segundo episodio tiene lugar ante la puerta de un apartamento. Los cortes iniciales muestran las manos del motero abriendo con dificultad una

botella de Coca-Cola. Cuando el encuadre se abre, lo vemos acompañado de una mujer madura (Anne Wehrer)[94]. Ella quiere ir a dar una vuelta en la moto con él, ante sus reticencias, e incluso le ofrece unos dólares por el paseo. La incomodidad de Spencer le impide mirar a la mujer a los ojos cuando le habla. En un plano de detalle él retuerce la botella con las dos manos. «Estás nervioso», dice ella. «Siempre estoy nervioso», reconoce él. Ella se insinúa masajeándole los hombros pero a él no le gusta que lo fuercen: prefiere tomarse las cosas con calma.

La tercera secuencia, la más larga del rollo, tiene un dormitorio como escenario. Se trata de un interior oscuro con una luz rojiza y cálida que ilumina las caras. El habitual montaje estroboscópico hace de transición. Spencer habla con Brigid Berlin. Al fondo, en la sombra y prácticamente mudo, estará el «marido» de Berlin (Clay Bird), que desaparecerá de la escena en la última parte del episodio. No hay que preocuparse por él, dice Berlin, porque le gusta mirar. Como antes Ingrid, Berlin acusa a Spencer de ser marica. Él contraataca preguntándole si es lesbiana, puesto que no se interesa por él, y si su marido, que ya no está en campo, es marica. A él le gustan las mujeres, pero no cualquier tipo. En la conversación averiguamos más datos sobre el motero: sabemos que estuvo en el ejército y que pasó 18 meses en Vietnam. A medida que el diálogo avanza, cada vez más centrado en el sexo, Spencer habla tan explícitamente de sus relaciones sexuales que roza la obscenidad. Berlin no puede evitar las carcajadas y, ante la imagen tan vulgar que el joven pinta de las relaciones heterosexuales, acaba por afirmar: «Sí, soy lesbiana, claro que soy lesbiana». Al final Spencer cuenta una experiencia que entendemos tuvo con otro hombre. «Realmente me gustó», dice. «Así que eres marica», dice ella. «Sí, si quieres verlo de esa manera, soy marica».



«Siempre estoy nervioso». Spencer agarra con fuerza una botella. Segunda secuencia de la segunda bobina de *Bike Boy*.

El tercer rollo contiene un único episodio que comienza, como el anterior, con un primer plano de Spencer hablando con alguien que se mantiene fuera de campo. Pero Viva[95], su interlocutora, permanece en silencio. Están sentados en el sofá del apartamento de ella, que según se desprende del diálogo fue quien lo ligó. Spencer habla del viaje desde California, de los lugares que le gustan (California, México) y de los que no (Nueva York: «apesta», «ciudad frustrante»), de la falta de trabajo, de los planes futuros. Viva, sentada a su lado, entra en campo y sugiere un cambio de posición. Ambos están encuadrados en un plano medio frontal que a veces se convierte en plano entero. A mitad de bobina el punto de vista cambia: la cámara se coloca a la izquierda para encuadrar el sofá en diagonal. Él admira la belleza de Viva

pero le critica el pelo. Ella le pregunta por sus cuatro tatuajes, que vemos en detalle. El primero es una esvástica con la leyenda «Nacido para perder». «¿Por qué?», pregunta Viva. «Porque soy un perdedor». El segundo es una cruz con una base angular y tres pestañas encima. El tercero es un nombre borroso. El cuarto es el más grande y visible: una calavera con un cuchillo entre los dientes y la leyenda «Muerte» debajo. Ella pregunta qué significan los ojos en forma de corazón. «Amor», contesta él. «Amor y muerte. ¿El amor trae la muerte?», pregunta ella. «Espero que sí». Ella lo interroga sobre la vida de los moteros y los Hell's Angels. Hablan de sexo, de hacer el amor en una moto a 60 millas por hora. Él se tumba sobre ella y se besan después de ciertas reticencias porque ninguno se lavó los dientes. Pero ella no queda satisfecha. «Es porque estoy nervioso. Enséñame». Se besan de nuevo, en silencio, tumbados en el sofá. «Si hubieras escrito "Vida" en vez de "Muerte" quizá sabrías besar», se queja ella. Tras una nueva serie de cortes él la desnuda, ella le saca la camiseta y él se quita los pantalones dos veces seguidas. Hablan y ríen. «No me estoy riendo de ti», dice ella cuando él imita su risa burlonamente. Es el último diálogo de la película.

En la escena de la ducha Spencer convierte la cámara en espejo. De igual manera *Bike Boy* es espejo de su vida y de su personalidad y como tal se convierte en retrato. Los encuentros sexuales se difuminan en las palabras, el sexo se convierte en oralidad y la oralidad refleja las personalidades de los participantes. Joe Spencer es un motero proletario, sin dinero, candidato a prostituto, que intenta mantener el control sin éxito, cayendo en la vulgaridad y el machismo sin darse cuenta. La única escena en la que no acaba siendo patéticamente blanco de las burlas (y de chistes que no entiende) es la de la cocina; y esto es así porque se mantiene callado en todo momento: en el silencio adquiere cierta dignidad. Berlin critica su forma de hablar («No sabes ni hablar el idioma inglés») y Viva tiene dificultades para entender ciertas palabras. Todas socavan la virilidad del motero sin que él se aperciba. La ternura que desprende el personaje viene dada por su inocencia.

La moto, ausente en la imagen pero presente en los diálogos, se convierte en un claro símbolo sexual. Cuando Spencer ilustra la manera en que se puede follar a una oveja la postura no es muy diferente de la de conducir una moto. Cuando Anne Wehrer le pide que la deje montar en moto, él le pide a cambio

«montarla» a ella. Ella dice: «No sé si me gusta la idea», a lo que él retruca: «Tampoco sé si a mi moto le gusta la idea», haciendo un claro símil entre moto y mujer, entre andar en moto y practicar el sexo. Cuando ella menciona pagarle por el paseo no queda claro si se refiere a un simple paseo o a una relación sexual con ella. Spencer le explica a Viva que «Blue Bitch» («Puta Azul») es el nombre de una moto y con ella habla de hacer el amor a 60 millas por hora. El motero exhibe la moto como símbolo de su poderío sexual y luchará en todo momento por mantener la virilidad intacta, ante las insinuaciones homosexuales de los personajes de la tienda de ropa y ante el cuestionamiento de su masculinidad por parte de las mujeres. Sin embargo, acaba reconociendo una sexualidad abierta, en algunos casos zoofílica y en otros homosexual («Sí, si quieres verlo de esa manera, soy marica»).

---

87 Bourdon *(op. cit.,* pág. 261) menciona la secuencia de la tienda de ropa como «la primera escena de la película». Howard Thompson, en una reseña publicada el 6 de octubre de 1967, hace lo propio, pero cita la bobina de la ducha como escena final.

88 Angell, *The Films of Andy Warhol: Part II,* pág. 33.

89 Watson, *op. cit.,* pág. 340.

90 Goldsmith, *op. cit.,* pág. 95.

91 Se trata de la portada del *New York Daily News* del 28 de agosto de 1967 informando sobre el asesinato de George Lincoln Rockwell, fundador del American Nazi Party, que había sido asesinado el 25 de agosto.

92 William E. Jones la identifica como Brigid Berlin *(op. cit.)*.

93 Peter Gidal, *Andy Warhol. Films and Painting: The Factory Years,* Nueva York, Da Capo Press, 1991, pág. 144.

94 La escritora Ann Wehrer es coautora de *I Need More,* la autobiografía de Iggy Pop. Bruce Haines y George McKittrich, en una entrevista radiofónica con Claire Clouzot (1968), identifican a la actriz de este episodio como Vera Cruz.

95 Viva (Susan Hoffman) procedía de una familia católica acomodada. Después de probar suerte como pintora y modelo y de quedar «impresionada por el tratamiento liberal de temas heterosexuales» en *I a Man* (según Bourdon, *op. cit.,* pág. 260), se ofreció a Warhol

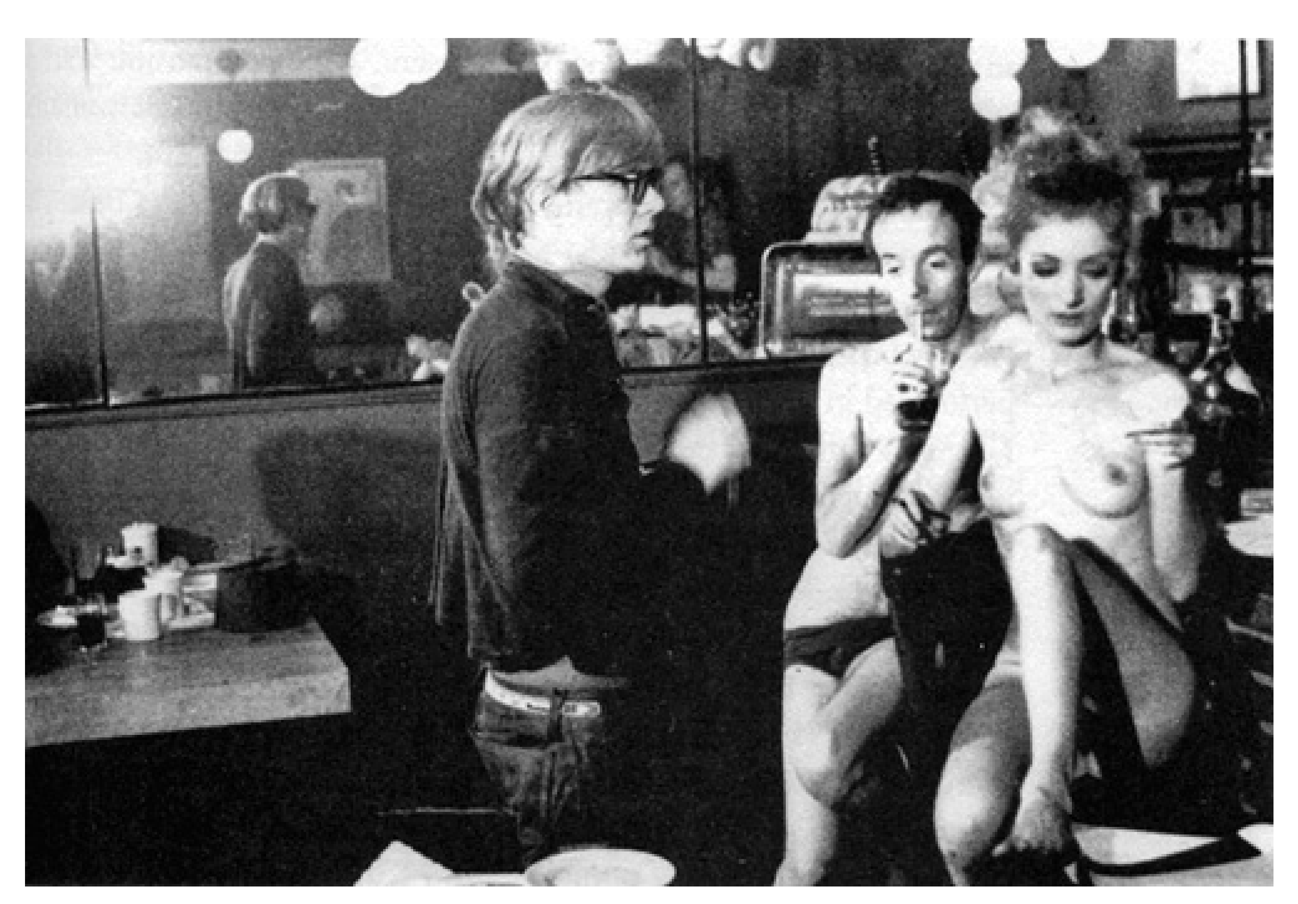
como actriz. Hermosa, educada, inteligente y habladora (como Mae West, a la que se siente cercana), Viva participaría inmediatamente (el 5 de agosto de 1967) en *The Loves of Ondine* y, convertida en la nueva «superestrella» y sustituta de Sedgwick, sería una presencia habitual en el cine de Warhol: *The Nude Restaurant, Tub Girls*, *Lonesome Cowboys*, *San Diego Surf, Blue Movie* y alguna bobina de ****. Podemos verla también en *Midnight Cowboy, Lions Love* (Agnès Varda, 1969), *Trapianto, consunzione e morte di Franco Brocani* (Mario Schifano, 1969), *Necropolis* (Franco Brocani, 1970), *Cleopatra* (Auder), *Play It Again, Sam (Sueños de un seductor,* Herbert Ross, 1972), *Ciao! Manhattan, Der Stand der Dinge (El estado de las cosas,* Wim Wenders, 1982), *Paris, Texas* (Wenders, 1984), *The Man Without a Face (El hombre sin rostro,* Mel Gibson, 1993), *The Feature* y *News From Nowhere* (Paul Morrissey, 2010). Es autora de una novela indisimuladamente autobiográfica llamada *Superstar* (Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1970).

1967. The Nude Restaurant

Ficha técnica: Color, sonora, 100 minutos. *Intérpretes:* Viva, Taylor Mead, Ingrid Superstar, Allen Midgette, Louis Waldon, Julian Burroughs.

A principios de 1966 Warhol rodó un par de bobinas bajo el título *Allen in Restaurant* que acabarían formando parte de ****[96]. Se trataba de una primera versión de *The Nude Restaurant* con intérpretes exclusivamente masculinos y con Allen Midgette en el papel de camarero (la situación, aunque no la desnudez, había sido ideada por el propio Midgette). Un año antes había rodado *Restaurant* en L'Avventura. El cineasta, siempre profusamente acompañado, solía terminar sus jornadas cenando en algún restaurante, fuese este L'Avventura o Max's Kansas City, que Bettina Coffin cita al final de *I a Man*. En las películas de Warhol el restaurante deja de ser un lugar público para convertirse en un espacio doméstico del que se apropian las y los comensales. En *The Nude Restaurant* («El restaurante desnudo») el carácter íntimo y privado del espacio se potencia por la desnudez del reparto. Todo el mundo está desnudo (a no ser por un breve taparrabos que nos remite al vodevil burlesco) y la desnudez física refleja la desnudez espiritual. «*Desnudo* era su [de Warhol] condición favorita: restaurante desnudo, filosofía desnuda, cognición desnuda, arte desnudo, lo que sea desnudo. Si pones desnudo en el lugar del adjetivo, el sustantivo mejora automáticamente»[97]. Los diálogos muestran la verdadera personalidad de actrices y actores (Taylor Mead) y canalizan experiencias reales (la juventud de Viva, la militancia contra la guerra de Vietnam de Julian Burroughs). Julian, de verdadero nombre Andrew Dungan, adoptó el apellido de William Burroughs y una falsa identidad como hijo del escritor para ocultarse de la policía, que lo buscaba por desertor. Activista por la retirada militar de Vietnam, su presencia en la película proporcionará la escena más politizada de toda la filmografía de Warhol. Su apellido nos remite a la novela *The Naked*

Lunch (El almuerzo desnudo, 1959) como posible influencia en *The Nude Restaurant,* no tanto en el contenido (aunque podamos comparar la fragmentación narrativa de ambas obras) como en el título y en el espíritu transgresor[98]. Julian Burroughs repetirá con Warhol en *Lonesome Cowboys* y, como Dungan, actuará en *Goodbye Pork Pie (Vaya movida,* Geoff Murphy, 1981). J. J. Murphy ve otra fuente de inspiración en el álbum de Arlo Guthrie *Alice's Restaurant* (1967), en cuya portada aparece el músico sentado a la mesa listo para el almuerzo, pero desnudo y con bombín, como los personajes de Warhol[99]. La canción de Guthrie, que con sarcasmo e ironía cuenta la historia de cómo un chaval se libró de ir a la guerra, claramente influyó en la elección de un desertor como coprotagonista. El título es casi homófono de *Allen in Restaurant*.



Warhol dirige a Taylor Mead y Viva durante el rodaje de *The Nude Restaurant*. Foto de Billy Name.

The Nude Restaurant se rodó el 31 de octubre en el restaurante The Mad

Hatter («El sombrerero loco», nombre de un personaje de *Alicia en el país de las maravillas* que también nos recuerda a la fotografía de la cubierta del álbum de Guthrie). Tom Baker, en *I a Man,* criticaba la visión de Ivy Nicholson de *Alicia* como novela «divertida y romántica»; «es una pesadilla», decía. El retrato social que es *The Nude Restaurant* puede ser divertido y una pesadilla al mismo tiempo. El nombre del local es visible en los enormes menús con los que Viva se cubre los pechos. La fecha de rodaje la confirma Taylor Mead cuando asegura «Estamos en octubre» y Burroughs cuando le dice a Viva que estuvo en la manifestación de Washington contra la guerra (que tuvo lugar el 21 del mismo mes; en ella participaron Muhammad Ali, Norman Mailer, que fue arrestado, y 100.000 personas más). La película se estrenó el 13 de noviembre de 1967 en el Hudson Theater de Nueva York. Fue restaurada por The State and Foundation of Andy Warhol en 1989 y publicada en DVD por RaroVideo en 2005.



Viva se dirige a la cámara en la primera bobina de *The Nude Restaurant*.

The Nude Restaurant consta de tres bobinas de 33 minutos. Aparentemente no hay más montaje que los cortes estroboscópicos, simples o en ramilletes. A diferencia de las dos películas anteriores, *The Nude Restaurant* incluye movimientos de cámara, pero tan pausados que pueden pasar desapercibidos; excepto en algún raro momento en el que un brusco *zoom* convierte un primer plano en un plano general. La cámara hace lentas y breves panorámicas que siguen a los personajes, más al estilo de *Poor Little Rich Girl* que al de *Hedy,* en la que los movimientos de cámara son independientes de la acción. Algunos «interludios» (en los que Viva sale de la barra para servir una mesa) están rodados con cortes estroboscópicos pero sin cambios de encuadre, por lo que la acción parece estar «pixilada» o acelerada, con insertos de fotogramas en blanco que funcionan como elipsis.

La primera bobina recoge el largo monólogo de Viva, en primer plano frontal, durante el cual la cámara se mantiene habitualmente fija. Viva habla mirando a cámara, rara vez dirigiéndose a Mead, que está sentado a su lado. La actriz habla de su vida como modelo, de la amonestación sufrida por «desacato al tribunal» y de sus relaciones familiares. En los primeros minutos introduce uno de los temas que funcionará como *leitmotiv,* la guerra de Vietnam: cuando Viva cuenta la desagradable experiencia que tuvo en una peluquería comenta que el pelo le quedó «como hierba quemada. ¿Conoces la política de tierra quemada en Vietnam? Así me quedó el pelo». Viva narra con soltura e intensidad, imitando voces y provocando las risas del equipo de rodaje. A su lado Mead elabora su propia actuación paralela, básicamente mímica e histriónica, en la que intenta mostrar una total falta de interés por la historia de Viva. Mueve los ojos, se hurga en la nariz, bosteza y se prueba un sombrero, cuando no imita los gestos o ilustra las palabras de Viva: si ella menciona armas, él simula apuntarle con los dedos en forma de pistola. Pero el actor también cumple un rol coadyuvante de la narración: cuando en el minuto 9 Viva parece perder el hilo del relato Mead le pregunta, para ayudarla a retomarlo: «¿No decía tu madre que eras una *hippie?».* Viva reanuda el cuento: «Le dije: "Soy demasiado vieja para ser *hippie"»* (frase que repetirá en la segunda bobina) pero se vuelve a quedar callada, por lo que Mead ha de

insistir, pidiéndole que cuente la «hermosa escena» que tuvo lugar después con su madre: cuando la madre criticó a Viva por no trabajar, Viva contraatacó acusándola de no haber nunca trabajado y de vivir siempre de su marido.

Viva habla de sus padres y de su hermana Sheila y de un banquero suizo con una pata de palo que se insinúa tanto a ella como a su hermana con el beneplácito de los padres. Se gira hacia Mead, que está fuera de campo (cuya expresión facial por tanto no podemos apreciar), y le pregunta si se aburre. En ese momento el cuadro se abre para incluir a Mead, que aprovecha la interpelación para dar inicio a un pequeño discurso en el que dice que a veces escucha, a veces no, pero que el subconsciente siempre está atento; y para criticar la manera de hablar de la actriz: «A veces farfullas y no se te entiende». Ella se queda un tanto sorprendida y, mirando a cámara muy seria, pide: «¿Podemos cortar un minuto?». Viva sabe que es la protagonista absoluta e imprescindible y se siente segura como para ejercer ese poder sobre la cámara: Viva no es la frágil y maleable Sedgwick, que se prestaba a ser explotada como persona, y mucho menos un Mario Montez que, por mucho que supiese mantener la dignidad, no dejaba de ser un objeto de mofa. La cámara, obediente a la actriz, corta la escena que se reanuda, tras la elipsis[100], con una protagonista ya inmersa en la parte más cómica de su relato: Mientras su hermana está con «Pata de Palo» ella se presta a tener una relación sadomasoquista con un hombre para curar su «recién descubierta» frigidez. (Hasta ahora «solo» era «maníaco-depresiva y esquizofrénica-paranoica» y demás «repertorio freudiano»). Pero, incapaz de soportar los golpes, y resignada a ser frígida para el resto de su vida, decide no volver a verlo. Habla de la mujer y de la sexualidad, de Proust, de la «basura» que le pareció *Histoire d'O,* que no está escrita por una mujer, sino por un hombre que de esa manera quiere convencer a las mujeres para que se presten a ser «esclavas». Imitando el acento de una amiga, dice: «En París todo el mundo sabe que fue escrita por André Breton»[101]. Viva, identificando la «superheterosexualidad freudiana» con el masoquismo, concluye: «Prefiero ser lesbiana si todos los hombres son como los que conozco, y lo son, les gusta hacer sufrir». Mead, con su habitual expresión de bobo, le sugiere: «¿Por qué no pruebas con las clases bajas?». Viva, que comenzó su monólogo con una alusión política a Vietnam, termina esta bobina, también en primer plano, con una referencia

social: «Ya lo hice, pero todos son impotentes». Después de contar la brutalidad de una relación que tuvo «con las clases bajas», finaliza, entre veladuras y marcas de cola: «Ahí tienes a la clase baja, ¿qué hacemos ahora, regresamos a la clase media o nos metemos con la intelectual?».

La segunda bobina comienza como terminó la primera, con un primer plano de Viva. Después de una escena de baile, Viva e Ingrid conversan sentadas a la barra; entre ellas, más cerca de la cámara, está la cabeza desenfocada de Burroughs, que apenas abre la boca en toda la secuencia. Hablan de sexo entre animales, de prostitución, de parques y de *hippies*. Viva pretende iniciar una conversación con Burroughs («¿Qué haces aparte de resistir?») pero el timbre del teléfono aborta el diálogo. Entre cortes estroboscópicos Viva sale de campo para responder y Mead ocupa su lugar. La conversación deriva hacia la sexualidad de Mead, su pretendida virginidad y sus preferencias. Mead responde con evasivas: ante la pregunta «¿Qué prefieres, estar rodeado de hombres o de mujeres?», contesta: «No hay preferencias en este mundo. Las preferencias murieron hace mucho tiempo con el bombardeo de Vietnam del Norte». Burroughs, el activista político, que les da la espalda ajeno a la conversación, sonríe ante esta segunda alusión al conflicto de Indochina. Viva aboga por una «pansexualidad, como la Pan American, con parada en cada puerto». Cuando Mead admira los pechos de Ingrid, un primer plano los muestra en detalle (este es uno de muchos ejemplos en los que la cámara de Warhol está «al servicio» de la narración y no «en contra»). El narcisismo de Mead lleva a Viva a apuntar que los mitos de Narciso y Onán están mal interpretados, al igual que ese «mito reciente» que es el del doble orgasmo de la mujer, el vaginal y el clitoridiano. Viva se pone una chaqueta roja y lamenta la muerte de la vaca que permitió confeccionarla.

Entre cortes que aceleran el movimiento, Viva sale de detrás de la barra para atender a Allen Midgette, que se encuentra sentado a una mesa. Ante la indecisión (y timidez) de Midgette, Viva, ocultando los pechos con el menú, recita los platos disponibles en una reinterpretación del monólogo culinario de Ingrid en *Bike Boy*. En la escena más sensual de la película ella se va acercando poco a poco a la boca de Midgette; como él no responde, ella lo atrae hacia sí hasta que consigue besarlo brevemente, casi sin interrumpir el recitado de sugerencias. La cámara subraya la creciente intimidad acercándose

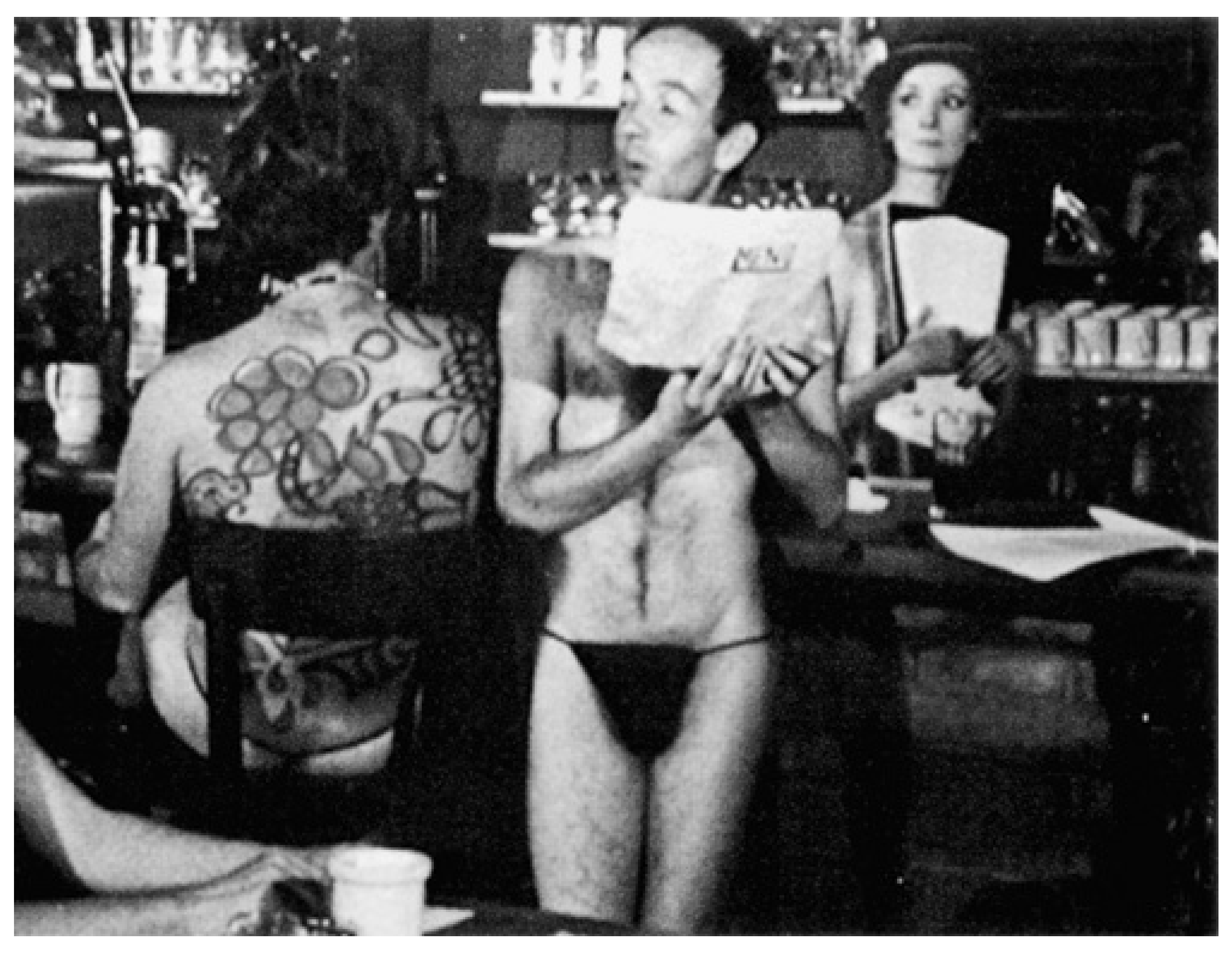
a las caras. Ella se deja deslizar hasta la entrepierna de Midgette, pero él la detiene. El beso en sí no llega al minuto y medio de duración, pero gracias a la sensualidad y delicadeza de la seducción preliminar esta escena merecería formar parte de esa antología de ósculos que es *Kiss* y forma una buena pareja con el beso de Baker y Ultra Violet en *I a Man*.



Ingrid Superstar, Julian Burroughs y Viva en la segunda sección de la segunda bobina de *The Nude Restaurant*.

La última bobina comienza con un primer plano de Viva que, a lo largo de nueve minutos, nos entretiene con un nuevo monólogo sobre su pasado y su sexualidad. La cámara recoge el relato *in medias res:* Viva habla con Waldon de su educación religiosa y de los curas que son enviados al norte con la esperanza de que el frío les aplaque la libido. Uno de estos curas es ahora un

militante de izquierdas que celebra misas clandestinas en Buffalo y lucha por la retirada de las tropas de Vietnam. Otro cura amigo de la familia, que los visitaba con frecuencia, la sobó y la besó metiéndole la lengua hasta la garganta después de interrogarla sobre las prácticas sexuales con su novio. Ese mismo cura acabaría siendo amigo íntimo de su hermana[102]. Mirando fijamente a cámara, Viva admite su frustración sexual actual: por lo menos dentro de la iglesia había curas salidos; cuando se salió de ella solo se encontró con una pandilla de maricas.



Taylor Mead canta el menú, entre Viva y la espalda pintada de Waldon. Segunda secuencia de la tercera bobina de *The Nude Restaurant*.

La cámara mantiene un primer plano sobre la cara de Viva. A diferencia del monólogo de la primera bobina, en el que Viva hablaba directamente a cámara y apenas se dirigía a su interlocutor, en esta segunda «confesión» se dirige a un

personaje que está fuera de campo y que solo identificaremos cuando el encuadre se abra después de siete minutos. Esta actitud diferente quizá se deba a la particular relación de Viva con Waldon: habiendo sido pareja en el pasado, retomarán momentáneamente su relación durante el rodaje de *Blue Movie*[103]. En la secuencia final, durante la conversación de Burroughs y Mead sobre Vietnam, Warhol inserta un extraño y hermoso primer plano de Viva mirando a Waldon con ternura; ambos están absortos en la mutua contemplación, obviamente ajenos a la conversación y no conscientes de que la cámara los está filmando.

En un confuso diálogo Viva le pregunta a alguien, supuestamente de origen cubano, por qué dejó Cuba: «¿Acaso le quitaron la mansión a tu padre?». Viva parece tomarse el tema en serio pero los cortes y la confusión de voces impiden seguir el argumento. La cámara y el diálogo derivan hacia la espalda pintada de Waldon: «Es una mezcla de *hippie* y bandido de la Sierra», dice Mead, señalando la muy cubana frase «Sierra Bandit» escrita bajo las flores pintadas. Waldon afirma tener ascendencia nativa: «Mi padre era indio chikasaw». Esta secuencia de 13 minutos termina con Waldon saltando sobre la barra, Viva saliendo a servir y Mead retomando la misma canción.

Los últimos 11 minutos contienen el diálogo más politizado del cine de Warhol y conforman el contrapeso marxista al discurso (anti)freudiano de Viva. Mead se sienta con Burroughs que, sintiéndose un tanto fuera de lugar y con excesiva seriedad dado el contexto, le cuenta que desertó del ejército y forma parte del movimiento de resistencia en contra de la guerra de Vietnam. La incoherencia, el humor y el individualismo de Mead contrastan fuertemente con el compromiso del activista: «Soy un activista», dice uno; y el otro le contesta: «¿Matas gente?». Mead no va a las manifestaciones porque se aburre marchando en círculos. Cuando Burroughs le da una chapa antimilitarista Mead intenta clavarla en su pecho desnudo. El militante habla de la campaña de devolución de las tarjetas militares (habrá un nuevo envío el 2 de diciembre) y de los diez años de cárcel o 10.000 dólares de multa que arriesga. Otra manera de colaborar es enviando cartas al senado o firmando un manifiesto, como hicieron Norman Mailer y Allen Ginsberg, o acogiendo a desertores en tu casa. Pero Mead se resiste: no quiere meter a cualquiera en casa; quiere compartir piso con alguien hermoso. «Cualquiera que esté en

contra de la guerra debe de ser hermoso», dice Burroughs. La militancia organizada de Julian choca con el individualismo de Taylor, que también afirma estar perseguido («Por los chicos de la esquina para darme una paliza») y haber pasado nueve meses en la cárcel. «¿Por los derechos civiles?», pregunta el chico. «No, por los derechos personales»: las luchas individuales (por el derecho a ser y expresarse como homosexual, por ejemplo) también hacen avanzar el mundo. Y los riesgos son igual de extremos: «Dicen que es un milagro que siga vivo», dice Mead. A Viva no le gusta que le peguen («Los hombres siempre quieren pegarme»), a lo que Burroughs contesta: «Debemos soportar el dolor para hacernos más fuertes». Pero ella dice que prefiere hacer daño, para variar. «No es algo agradable», le responde un lúcido Burroughs. El trasfondo freudiano del monólogo de Viva sobre el sadomasoquismo adquiere insospechadamente un matiz político.

La conversación deriva hacia la violencia política: «Matemos a Johnson», propone Burroughs. «No servirá de nada», retruca Viva. Mead se pregunta: «¿Dónde está Lee Harvey Oswald ahora que lo necesitamos de verdad?», y Viva: «¿Dónde está George Metesky ahora que lo necesitamos de verdad?». Pero Mead no está de acuerdo con los métodos indiscriminados de este último (conocido como «Mad Bomber», aterrorizó Nueva York en los años cuarenta y cincuenta plantando bombas en lugares públicos). Y la película termina de la manera más militante posible, con Burroughs en primer plano dirigiéndose a cámara para convocarnos a las concentraciones de protesta que tendrán lugar el 4 de diciembre delante de los Edificios Federales de las ciudades estadounidenses. Los círculos de cola mutilan su rostro mientras habla, y solo aparta la vista de nosotros, un segundo antes del final, para atender a Viva que, fuera de campo, pregunta: «¿Dónde está el Edificio Federal?».

The Nude Restaurant no es solo una película política, sino también militante, y en ese sentido es única en el corpus warholiano. El tema político (la guerra de Vietnam, la violencia política) no surge accidentalmente, sino que fue buscado deliberadamente por el cineasta. El californiano Burroughs, que se encontraba en la costa este después de participar en la manifestación de Washington del 21 de octubre, fue escogido en la calle por su condición de activista antibélico. Y Warhol afirmaba que *The Nude Restaurant,* al igual que *Blue Movie,* era una película antibélica. Pero es algo más: el retrato de una

época, el reflejo de la contracultura norteamericana. El tema de Vietnam, auténtico *leitmotiv,* estaba tan presente en la sociedad de la época que su inclusión en los diálogos resultaba prácticamente inevitable. Como las latas de sopa Campbell, como Marilyn, como la Coca-Cola o como Fidel Castro, Vietnam se había convertido en una «marca» y la Factory la utilizó y recicló como tal. Warhol se apropió del antimilitarismo como un elemento pop más, al igual que se apropió de la imagen de Mao en unos cuadros de 1973. Pero no nos dejemos engañar: la seriedad de Viva cuando habla de Cuba y la de Burroughs cuando habla del movimiento de resistencia llevan la película más allá de la provocación estética.

La parodia *The Life of Juanita Castro* y la bobina «Hanoi Hannah» de *Chelsea Girls,* pero también *Afternoon* y *Since,* anunciaban en cierta manera esta sorprendente inmersión política de Warhol. Fidel Castro reaparece aquí bajo los mismos juegos de palabras que en *Juanita Castro:* Castro-castrar. Pero en el restaurante Viva se encarga de matizar que era Batista el que castraba a los opositores como método de tortura. Burroughs pasa desapercibido a lo largo de la película antes de adquirir un bien cronometrado papel estelar en los últimos minutos. Si Viva y su discurso erótico personal dominaban hasta ahora, el joven activista aprovecha ese momento privilegiado para proponer matar al presidente L. B. Johnson y convocarnos a una manifestación.

Pero *The Nude Restaurant* también es una película sexual, no tanto porque transmita erotismo sino porque habla de relaciones sexuales. El erotismo de la obra está tan diluido como sus colores: una luz pálida y fría ilumina los cuerpos desnudos, lejos de la fuerza y la calidez de la carne de, por ejemplo, Joe Spencer en la ducha de *Bike Boy*. Pero hay dos momentos de gran ternura y sensualidad: la escena del beso entre Viva y Midgette (que eran pareja en aquellos momentos) y el inserto de la mirada de Viva a Waldon en el diálogo final. El resto de juegos sexuales (pellizcos en pezones, bailes, coqueteos) resultan infantiles e inocentes y constituyen lo peor de la película. La desnudez es un símbolo del espíritu democrático de la Factory: las personas se definen por lo que son (cuerpo y mente, belleza y conversación) y no por el envoltorio de las vestimentas, sean estas las de un *hippie,* las de un activista, las de un artista o las de un empresario. En este contexto los antiestéticos taparrabos se

convierten en parodia de la censura (cuadrado negro sobre genitales en las publicaciones gráficas) y recuerdan un juego similar que Warhol había llevado a cabo con una fotografía que Billy Name le había sacado a Viva durante el rodaje de *Bike Boy* y que la actriz había rechazado porque en ella destacaban excesivamente las costillas y unas poco estéticas arrugas en el vientre. La reacción de Warhol fue publicar la imagen como publicidad de la película pero con arrugas y costillas ocultas bajo un rectángulo negro con la inscripción «censurado». Los monólogos de Viva nos descubren (si hemos de creerla) una sexualidad llena de frustraciones (frigidez, violencia). Quizá sea esa la razón por la que la actriz se interesó por el cine de Warhol a raíz de *I a Man;* tanto esa película como *Bike Boy* reflejan una sexualidad masculina llena de inseguridades, desengaños y fracasos. Viva es la versión femenina de Baker y de Spencer, pero con una diferencia: ella es consciente de sus limitaciones, mientras que sus contrapartidas masculinas actúan con una pretendida seguridad y autosuficiencia que solo nosotros, como público, somos capaces de atravesar para ver la tremenda fragilidad de sus vidas. La dominante y culta Viva se autopsicoanaliza sin complejos y su figura se agranda en el intento. Sabe ironizar sobre su educación católica y su extracción social; y sabe hacer acertados comentarios sobre familia y política.

El logro de *The Nude Restaurant* es haber sabido sintetizar, sin fisuras, sexo y política, Freud y Marx. La presencia de Allen Midgette, actor que trabajó para Bernardo Bertolucci *(La commare secca* [1962], *Prima della rivoluzione [Antes de la revolución,* 1964], *La strategia del ragno [La estrategia de la araña,* 1970], *Novecento* [1976]), nos remite a la similar convivencia de ambos contenidos y ambos pensadores en el cine del italiano. Por otra parte, la participación de Midgette en otra película militante como es *Le Vent d'est* (Grupo Dziga Vertov, 1969) nos permite aceptar de mejor grado las conexiones políticas de la película de Warhol[104]. Política y sexo, militancia organizada e individualismo: ambos conceptos se unifican en la figura del *hippie*. La persona *hippie,* desde un posicionamiento paraanarquista, reivindica su libertad personal a la vez que forma parte de un colectivo; lucha por el amor libre al mismo tiempo que se manifiesta en contra de la guerra. La militancia personal y colectiva se confunden. La virtud del cine de Warhol es que en él todo tiene cabida; la vida, en sus múltiples

dimensiones, tiene cabida.

Hay tres momentos especiales en los que la invisibilidad de la construcción cinematográfica se viene abajo. En el primero Viva está en pleno monólogo cuando unos ruidos fuera de campo la interrumpen; ella mira a cámara y pregunta: «¿Aún estamos rodando?». El siguiente momento se produce después de la crítica de Mead a su manera de hablar: Viva reacciona pidiendo que se pare la cámara. Y el tercero tiene lugar en la primera sección de la tercera bobina: aparentemente Mead dijo una frase ingeniosa que, debido a un corte, la cámara no recogió; en el siguiente plano una voz fuera de campo le pide: «¿Puedes repetir eso?», y Mead, obediente, repite: «Yo estuve en el diccionario de Fidel Castro». Son tres momentos que nos indican mucho sobre la manera de trabajar de Warhol, que no descarta nada de las bobinas pero aprovecha los cortes para reencaminar la acción.

La película, siendo de las más flojas e inconsistentes de Warhol, se redime por los monólogos de Viva y por la conversación política final.

---

96 Callie Angell, *Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné,* Nueva York, Abrams, 2006, pág. 49.

97 Wayne Koestenbaum en Goldsmith, *op. cit.,* pág. 396.

98 En la entrevista «What Is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I» (Goldsmith, *op. cit.,* pág. 18) Warhol menciona «esa escena del restaurante en *Naked Lunch*». Warhol y William Burroughs se conocieron en los años sesenta pero no intimaron hasta 1980, cuando Victor Bockris juntó a estos dos «iconos de la liberación gay» para una entrevista conjunta que se publicaría en la revista pornográfica gay *Blueboy*.

99 Murphy, *op. cit.,* pág. 213. Arthur Penn haría una versión cinematográfica en 1969 con el propio Guthrie como protagonista.

100 Una elipsis de diez minutos, según cuenta Viva en *Superstar* (Londres, Blond, 1971, pág. 100). La escritora recuerda ese momento para argumentar que la razón del corte no fue el comentario de Mead sino que «estaba aburrida consigo misma».

101 Escrita bajo el seudónimo de Pauline Réage, *Histoire d’O* (1954) fue efectivamente escrita por una mujer, Dominique Aury (Ann Desclos). Kenneth Anger trabajó en una adaptación de la novela, proyecto que acabó abandonando.

102 Viva recuenta esta anécdota en *Superstar* (págs. 74-75).

103 Louis Waldon volverá a compartir cartel con Viva en *Lonesome Cowboys* y *San Diego Surf* y actuará para Morrissey en *Flesh*. Volveremos a verlo en compañía de Viva en *Trapianto, consunzione e morte di Franco Brocani, Necropolis, Cleopatra* y *The Feature*. Y sin ella en *Me and My Brother* (Robert Frank, 1969), *Anna* (Alberto Grifi y Massimo Sarchielli, 1972) y *Mask (Máscara,* Peter Bogdanovich, 1985), entre otras. Eterno secundario o figurante, un papel suyo a destacar es el de veterano de Vietnam (en las antípodas del personaje de *Blue Movie)* en la película más *underground* de Glauber Rocha, *Claro* (1975).

104 Allen Midgette volverá a actuar para Warhol en uno de los últimos *Screen Tests* (ST217, 1967), en *Imitation of Christ, Lonesome Cowboys* y en alguna bobina de ****.

1968. Lonesome Cowboys

Ficha técnica: Color, sonora, 109 minutos. *Intérpretes:* Viva, Taylor Mead, Louis Waldon, Eric Emerson, Tom Hompertz, Joe Dallesandro, Allen Midgette, Julian Burroughs, Francis Francine.

En enero de 1968 Warhol viajó a Oracle (Arizona) con un equipo de rodaje (en el que repetían cinco de los actores de *The Nude Restaurant)* para rodar una película de vaqueros libremente inspirada en la historia de Romeo y Julieta. Warhol había tenido ocasión de conocer los paisajes de Tucson durante unas charlas que había dado en la ciudad unos meses atrás y, enamorado de la paz del desierto, había decidido, con Morrissey, filmar allí una película del oeste. Uno de los títulos previstos originalmente era *The Unwanted Cowboy;* otro era *Ramona and Julian,* reminiscente de la obra de Shakespeare y típicamente afeminando el personaje de Romeo (Ramona, protagonizada por Viva) y masculinizando el de Julieta (Julian, interpretado por Tom Hompertz). La relación entre Shakespeare y Arizona ya estaba presente en el guion que Ronald Tavel había escrito para la bobina 10 de *Chelsea Girls* («Their Town»), que situaba la acción en ese estado y que incluía un personaje llamado Romeo.

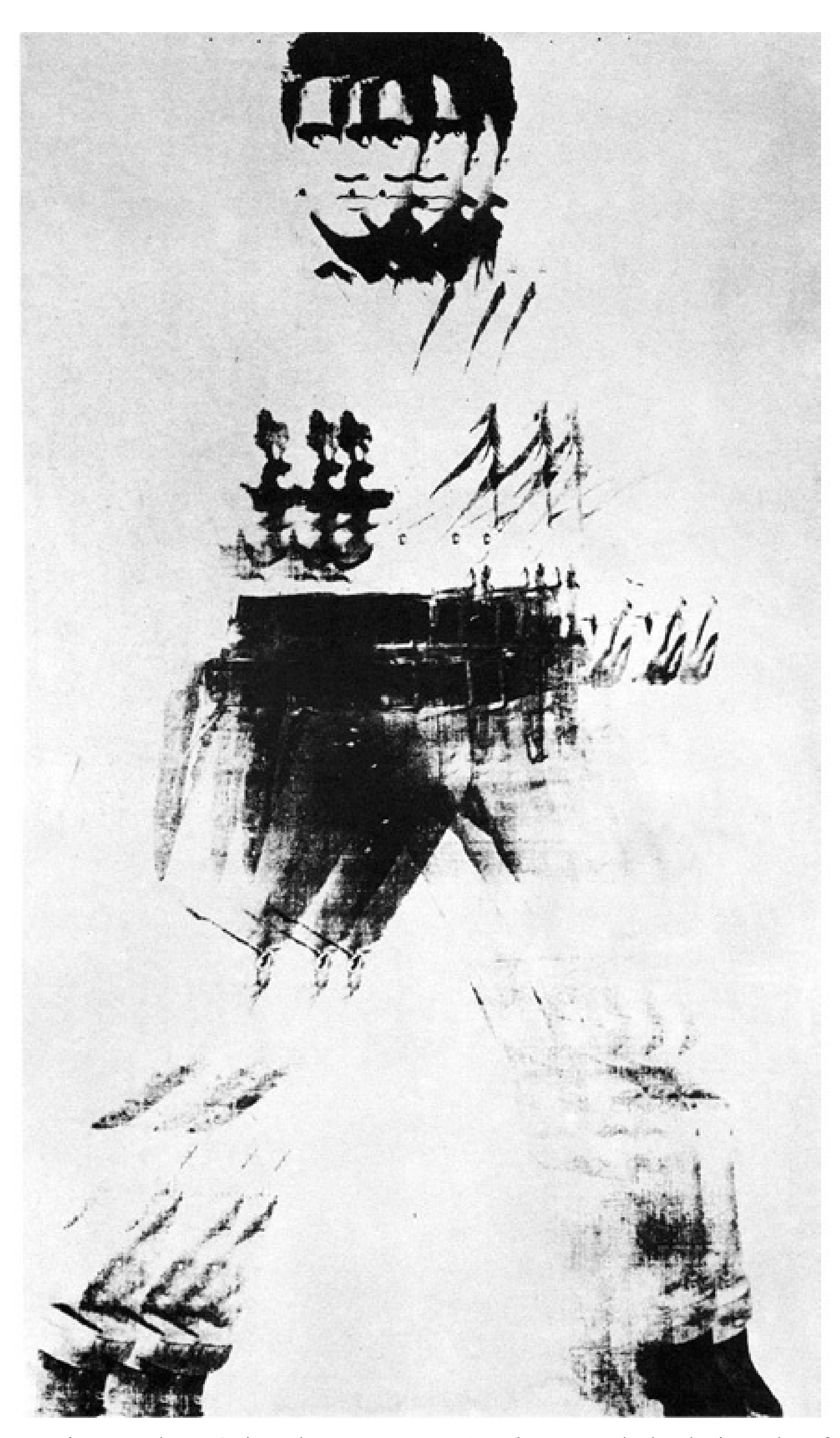
Warhol utilizó dos escenarios: Old Tucson, construido en 1939 como decorado cinematográfico, y el Rancho Linda Vista. El rodaje duró cinco días (del 26 al 30 de enero) y el dinero para el proyecto procedía de Viva (según Bourdon), de lo ganado con un retrato de Lita Hornick (según Steven Watson) y/o, según Warhol, de los honorarios recibidos por la película *Sunset,* una puesta de sol encargada por un adinerado matrimonio de coleccionistas (John y Dominique de Menil) para una exposición en San Antonio. El montaje lo hizo el propio Warhol en agosto de 1968, mientras se recuperaba de las heridas de bala infligidas por Solanas. Las «horas y horas»[105] de material rodado quedaron reducidas a 110 minutos. *Lonesome Cowboys* («Vaqueros

solitarios») se estrenó el 1 de noviembre de 1968 en el San Francisco International Film Festival, en el que fue premiada, y tuvo una explotación comercial a partir del 5 de mayo de 1969 en los cines Playhouse de la 55th Street y Andy Warhol Garrick Theater, convirtiéndose en una de las películas más taquilleras de Warhol.

Lonesome Cowboys es, después de *Horse,* la segunda película de vaqueros del cineasta. Ambas son estilísticamente muy diferentes, aunque comparten el contenido burlesco y paródico y la visión homoerótica del mundo del oeste. El mayor erotismo (hetero y homo) y grado de desnudez de *Lonesome Cowboys* se explica por el contexto de la época: recordemos que la película es una continuación de las comedias de explotación erótica que Warhol había comenzado con *I a Man* y que fueron creadas con más afán recaudatorio que artístico (no era este el caso de *Horse).* Si veíamos un antecedente de *Horse* en una pintura del artista *(Long Horse),* podemos rastrear el interés de Warhol por el mundo del oeste en la serie de cuadros llamados *Elvis* (1964) en los que un Elvis Presley solo, duplicado o multiplicado[106] dispara a cámara vestido de vaquero (la imagen procede de una fotografía publicitaria para la película *Flaming Star [La estrella de fuego,* Don Siegel, 1960]). Es significativo que el acercamiento del pintor a las ficciones del oeste se haga a través de un icono como Elvis. Lo que le interesa a Warhol no son tanto las películas hollywoodienses como los mitos que generan, ya que la suya es una labor desmitificadora. En este contexto *Lonesome Cowboys* retoma el género cinematográfico por antonomasia para escarbar en las verdaderas relaciones afectivas y homosexuales de los vaqueros, tantas veces intuidas en el cine clásico pero tantas otras eludidas por la industria. «Es una película del oeste real, así era realmente el Oeste», afirmaba Louis Waldon cuando el rodaje comenzó a atraer la atención de las autoridades y del FBI. «¡Probablemente sea la película del oeste más sensible de la historia!»[107]. *Lonesome Cowboys* es una desmitificación de la virilidad del vaquero prototípico y en ese sentido se emparenta con una de las primeras películas de Warhol, *Tarzan and Jane Regained, Sort Of...,* en la que el objeto a parodiar eran las películas de aventuras de Tarzán. William Burroughs, ese otro «icono de la liberación gay» en palabras de Bockris, retomará años después la propuesta de Warhol mezclando vaqueros y homosexualidad en su novela del oeste *The Place of*

Dead Roads (1983).

En *Lonesome Cowboys* las actuaciones son mayormente improvisadas. El guion original contemplaba a Brigid Berlin como madama de un prostíbulo (en representación de los Capuleto) y a Ondine como un «degenerado» Padre Laurence, personaje que en la obra de Shakespeare casa a los amantes; pero estas ideas fueron abandonadas al fallar ambos actores. Existen varias versiones de la película. En una la canción «Lonesome Cowboys» de Bob Goldstein acompaña la escena inicial entre Viva y Hompertz e, inmediatamente tras ella, unos créditos luminosos azules atraviesan la pantalla en diagonal. Durante los siguientes cuarenta minutos gran parte de los diálogos están doblados, a veces modificando los originales, para compensar la baja calidad del sonido; y podemos escuchar a Taylor Mead tocando la armónica. Esta versión se emitió en la televisión británica en los años noventa con un plano censurado, aquel en el que, después de la violación de Viva, la cámara recoge a la actriz, agachada, mostrando claramente el sexo.



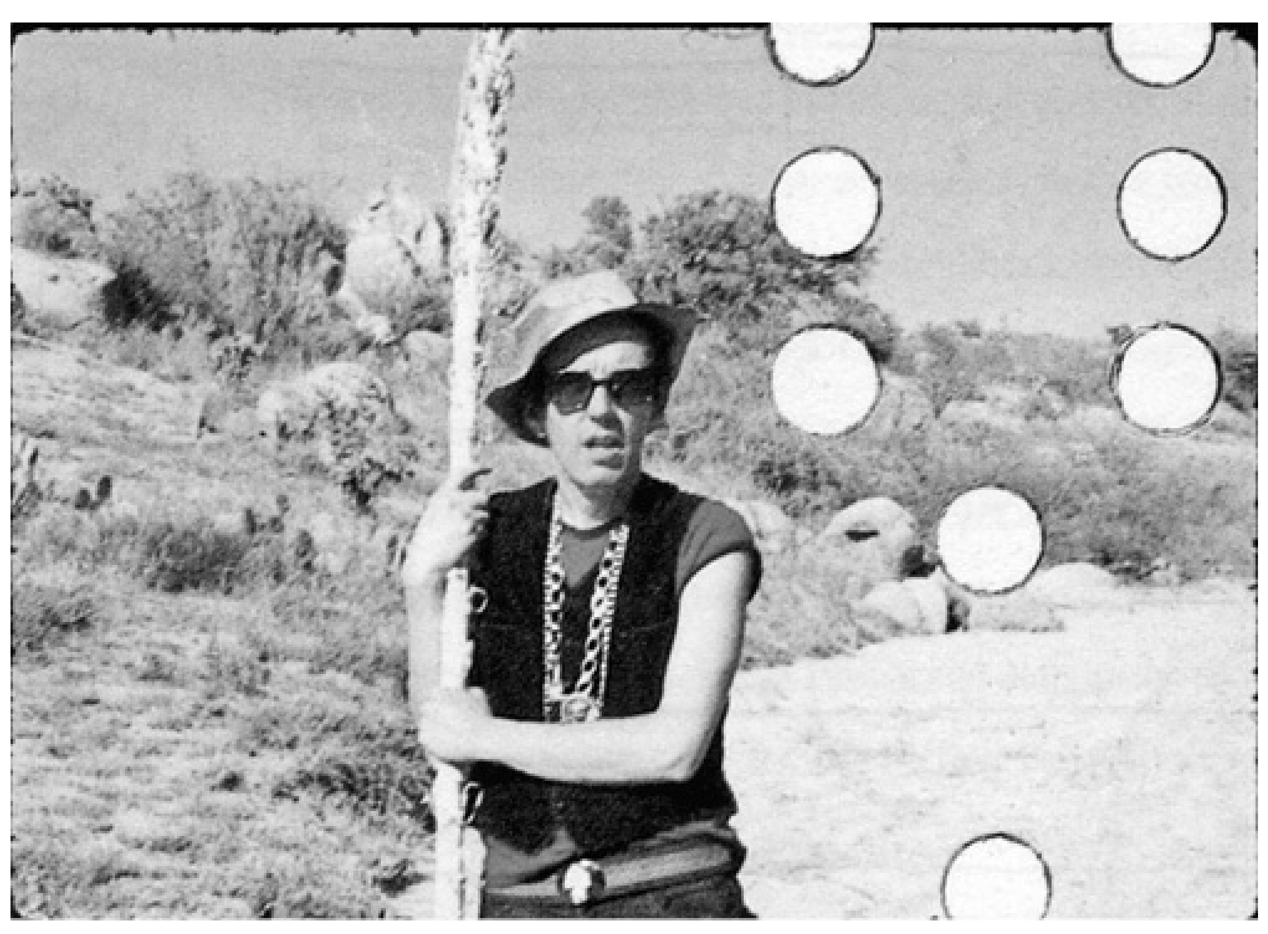
El montaje estroboscópico de *Lonesome Cowboys* traslada al cine el «efecto estroboscópico psicodélico» de este *Triple Elvis* (1962). Ambas obras comparten, además, el contenido vaquero.

Otra versión prescinde de la canción, de los créditos y del doblaje, respetando los diálogos directos y el pésimo registro de sonido. Restaurada por The State and Foundation of Andy Warhol en 1989, será la versión escogida por RaroVideo para publicar en DVD en 2006; pero esta edición italiana adolece de una falta de luz que desvirtúa los cálidos colores del original y llega a oscurecer casi por completo algunas escenas en las que Warhol cierra un poco el diafragma: al final del primer encuentro entre Ramona y Julian Warhol cierra el encuadre y desenfoca la escena, dando como resultado en el DVD un plano prácticamente negro; durante la conversación nocturna entre Joe (Dallesandro) y Eric (Emerson) solo llegamos a ver, en el DVD, la brillante medalla del segundo en medio de la oscuridad; cuando Eric despierta a Mickey Lou (Waldon), este se levanta y se pone a mear: apenas apreciamos la acción en la publicación italiana; y cuando el mismo Mickey Lou canta desde el tejado, en la secuencia en la que el *sheriff* (Francis Francine)[108] se traviste, los juegos de Warhol con el diafragma hacen que la escena se oscurezca más que en el original. La versión estrenada en el San Francisco Film Festival parece ser un híbrido de estas dos que acabo de comentar. Según esa excelente pieza de crítica cinematográfica que es el informe del FBI sobre las actividades de Warhol en Arizona y sobre la película, en el estreno «no había ni título ni créditos» y «hubo un intento de sincronizar el sonido con la acción»[109].

Lonesome Cowboys tendrá continuidad en *San Diego Surf*. La definitiva ruptura con la bobina como elemento mínimo articulatorio (lo que implica un proceso de posproducción y montaje) anuncia el camino más convencional que recorrerá el cine de Morrissey. Joe Dallesandro, actor fetiche de Morrissey, aparece aquí por segunda vez en una película de Warhol, después de la episódica *The Loves of Ondine*.

La película incluye numerosos puntos de vista. Warhol mezcla recursos estilísticos que ha ido investigando en su cine anterior: panorámicas, reencuadres, desenfoques, manipulación del diafragma y montaje estroboscópico en cámara (al que se suma el montaje convencional en posproducción). Pero la cámara inquieta de *Lonesome Cowboys* resulta más convencional y menos vanguardista que la de, por ejemplo, *Hedy;* sus movimientos están en función de la acción, los reencuadres sirven para seguir

a los personajes, y son escasos, aunque valiosos, aquellos instantes en los que parece actuar independientemente de la acción y aquellos planos contemplativos, como el baño de Julian, que nos retrotraen a la belleza formal del cine minimalista e impasible de los inicios. La variedad de puntos de vista y los abundantes cortes permiten una distorsión temporal de la narración inédita en la obra del cineasta y las actuaciones-improvisaciones borran, como ya es habitual, la frontera entre realidad y ficción. «Les pedimos que inventasen algo, pero seguían siendo ellos mismos», recuerda Warhol[110].



«Hola, gente». Taylor Mead se dirige al público en la segunda secuencia de *Lonesome Cowboys*.

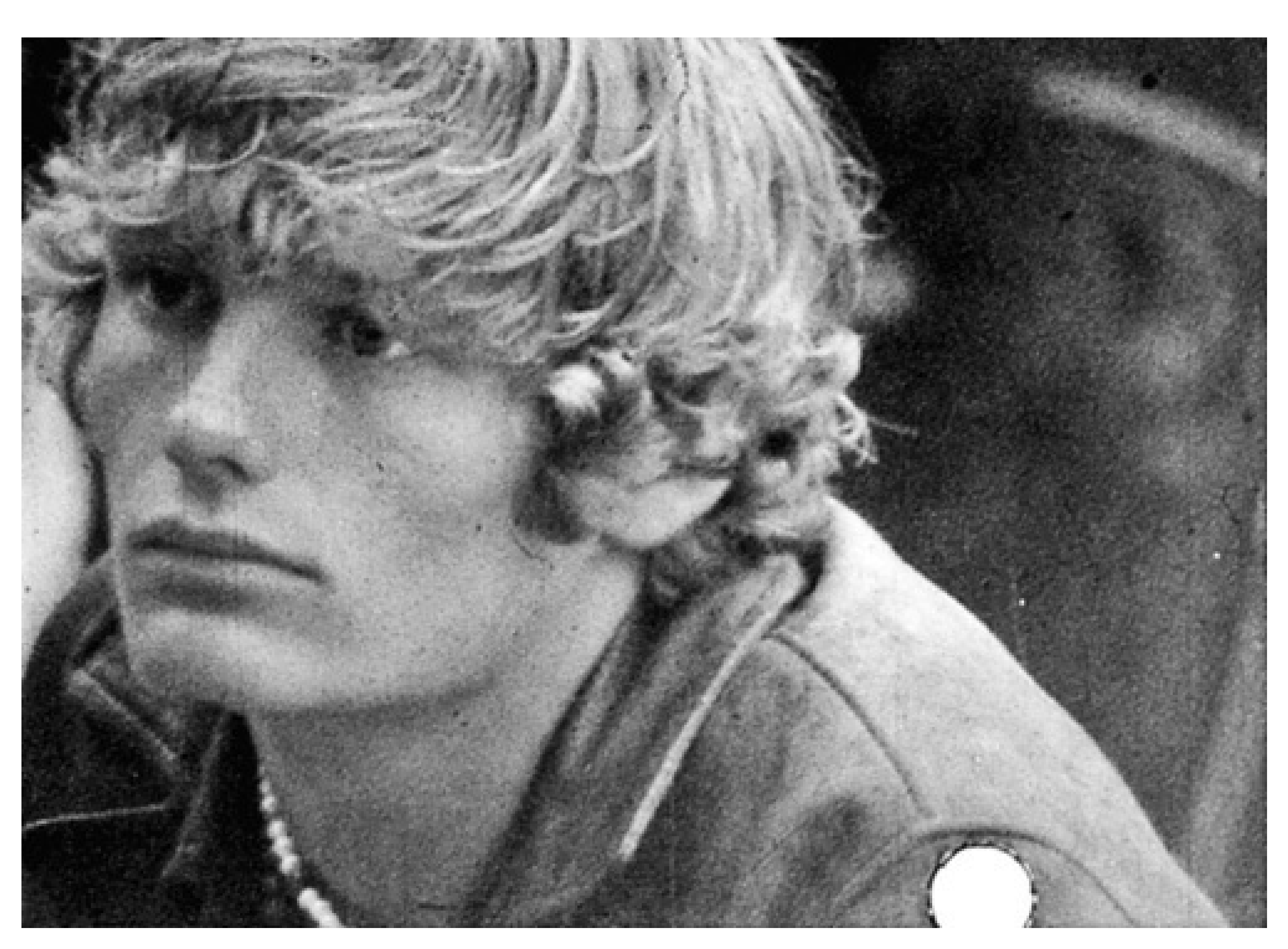
En la primera secuencia, de ocho minutos, Ramona y Julian se preparan para hacer el amor. Cuando Julian se pone encima de ella la escena se corta. Esta primera secuencia, nocturna, funciona claramente como prólogo en la versión doblada: los créditos aparecerán a continuación. A nivel narrativo

resulta un tanto confusa, pues Julian no entrará en el pueblo hasta después, acompañado de los cinco vaqueros. La escena sirve para introducir la historia (el amor entre Ramona y Julian) pero ocupa un lugar atemporal en el relato. Según el informe del FBI, la versión proyectada en San Francisco comenzaba con Viva y Mead en la calle, omitiendo, o postergando, esta escena inicial; y «la película también salta de escena a escena sin continuidad».

La segunda secuencia, también de ocho minutos, comienza con un plano introductorio de Taylor Mead que se acerca a cámara e inicia un breve parlamento sobre «la confusión de la vida» (que podemos tomar como alusión a la confusión argumental de la película o a la confusión amorosa de sus personajes). El resto de la secuencia transcurre en el centro de Old Tucson y está rodado desde un único punto de vista pero con variados encuadres: de frente está la iglesia, desde la que se acercan Ramona y Taylor (su «nodriza», a imitación del personaje de la obra de Shakespeare) hablando y jugando; a la izquierda está la calle mayor, por donde entran los seis jinetes forasteros. Ramona y Taylor comentan la llegada de los vaqueros y su belleza: por fin se encuentran ante verdaderos hombres que podrían gastar sus dólares en el burdel de Ramona. Los cortes rompen la continuidad de los diálogos, pero básicamente entendemos que a Mickey Lou no le gusta el interés de la pareja por sus «chicos». Tras un enfrentamiento, los forasteros los montan en un caballo y los echan del pueblo. Mientras se van cabalgando, Francine, olvidándose de la cámara y de su personaje, se echa a reír de lo absurdo de la situación. Cuando se gira se da cuenta de que la cámara lo está filmando y se oculta. Este es el primer indicio claro de que muchas de las reacciones y comentarios que veremos a lo largo de la película pertenecen más a las personas que a los personajes.

Durante los siguientes cuatro minutos asistimos a un peculiar encuentro entre dos vaqueros, Eric y Joe. Su charla nos da el tono de lo que vendrá a continuación: hablan de sus peinados, se tocan el pelo, comentan la vestimenta y Eric le propone a Joe una serie de ejercicios (que él mismo pone en práctica) para tener unos glúteos tersos. Cuando salen de campo Eric apoya el brazo en el hombro de Joe. Este intercambio *camp* es el primer ataque a las tradiciones del género con el claro objetivo de subvertir la «virilidad» del vaquero clásico.

En la siguiente escena (3’) Taylor intenta entablar conversación con Julian, pero solo obtiene gestos como respuesta. «¿Eres Julian?», pregunta Taylor; el otro niega con la cabeza. «¿Quién eres?». No hay respuesta. Habrá otros momentos como este en los que la identidad de Tom Hompertz es confusa. A Taylor le dice que no es Julian, porque Julian es Julian Burroughs, uno de sus compañeros; y no es consciente de que está «interpretando» el papel de «Julian», quizá porque todo el mundo (excepto Viva) responde a su propio nombre. En este encuentro la interpretación de Mead choca con la no interpretación de Hompertz, pero las dotes improvisatorias del primero consiguen superar el pequeño *impasse* y, convirtiendo diálogo en monólogo, se presenta como nodriza de Ramona, invita a «Julian» al rancho («Tráete el caballo», dice un siempre ocurrente Taylor), alaba la belleza del vaquero y termina la escena bailando en un intento de atraer su atención.



«¿Eres Julian?». Tom Hompertz durante el encuentro con Taylor Mead en *Lonesome Cowboys*.

Ramona y Mickey protagonizan el siguiente encuentro, de también tres minutos de duración. Él dice que los vaqueros son sus hermanos y la acusa de «castradora». «Has leído mucho», dice ella. «Freud», contesta él. Cuando él intenta besarla, ella le pega con la fusta y él la tira al suelo. Un histriónico Taylor y un apático *sheriff* acuden en su ayuda. Taylor menciona que es la quinta vez que Ramona cae al suelo y que casi la violan en grupo. Esta mención de la escena de la violación, quizá rodada antes pero montada después, rompe la continuidad. La exagerada actuación de Taylor provoca las risas del equipo de rodaje.

La escena siguiente tampoco parece tener continuidad con la anterior. Durante un par de minutos vemos cómo los seis vaqueros entran en la ciudad gritando y buscando a Ramona, que se protege abrazándose a Taylor. La presencia del *sheriff* (fuera de campo) aborta el asalto. Mickey Lou se dirige a él por el nombre del actor («Francis») y se pregunta retóricamente qué hace «vestido así». Una vez más los diálogos aluden a algo que todavía no ha sucedido (la secuencia en la que el *sheriff* se traviste no tendrá lugar hasta el minuto 68), entorpeciendo el flujo narrativo. Es muy probable que las referencias que invocan los diálogos hayan sido rodadas pero luego dejadas de lado en el montaje reduccionista de un Warhol poco preocupado por la continuidad narrativa. *Lonesome Cowboys* acabaría siendo una narración «lacunaria», por tomar prestado el término de Jean-Marie Straub: es el público el que tiene que suplir los fragmentos eliminados en el montaje y así reconstruir la fábula. «Te acostumbras a cortar cosas. Hace la película más misteriosa y glamurosa», confirma Warhol[111].



Declaración de amor de Mickey Lou a Julian. Séptima secuencia de *Lonesome Cowboys*.

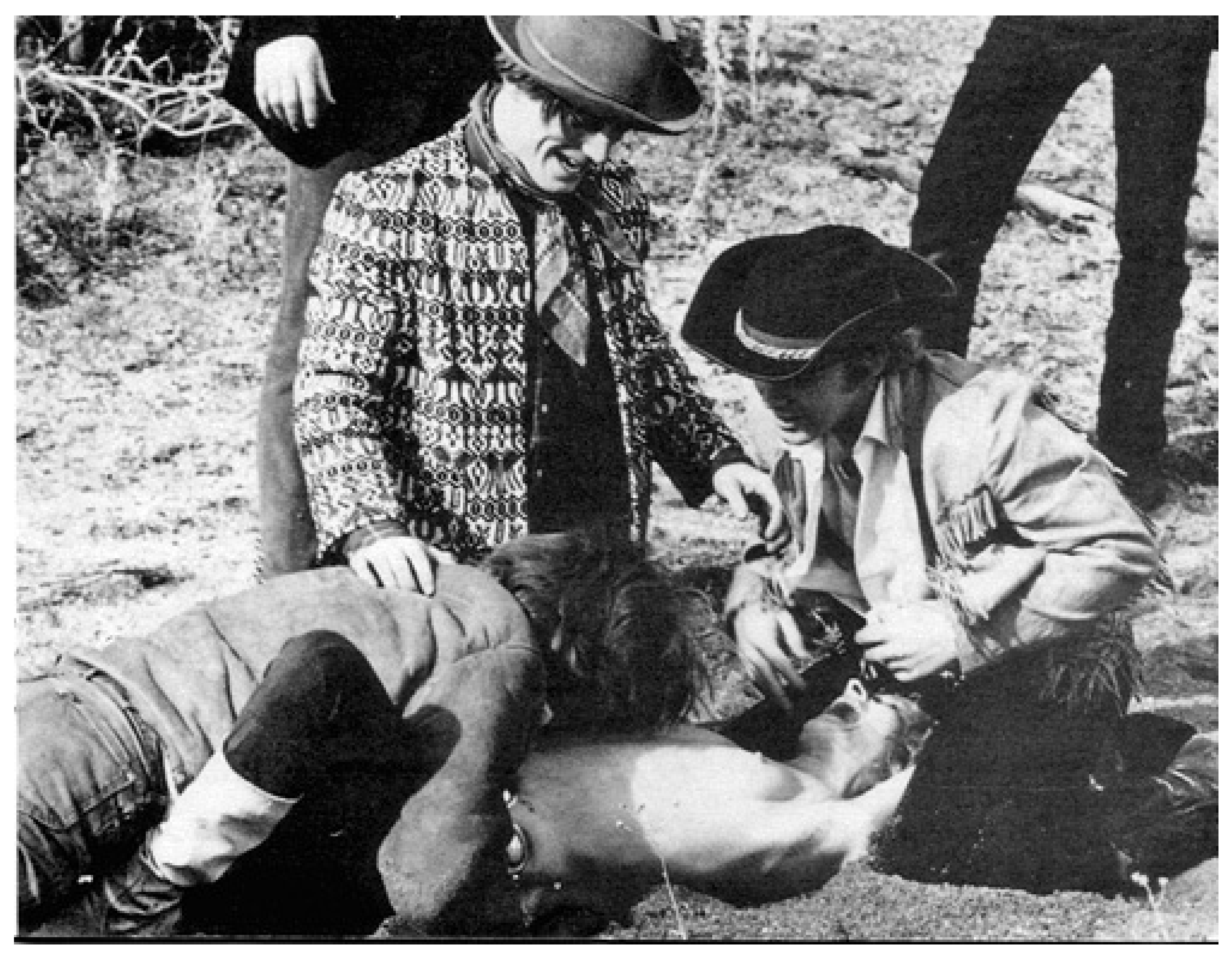
La sexta escena (5') nos muestra un nuevo encuentro entre Joe y Eric. Eric despierta a Joe para preguntarle sobre el nuevo chico («Julian»), que al parecer se unió a ellos camino de la ciudad unos días atrás, y que está durmiendo con Mickey Lou. «Yo tenía que dormir con Mickey Lou ayer por la noche», se queja. Eric propone una poética explicación del título de la película en un monólogo que recuerda el discurso narcisista de la bobina 9 de *Chelsea Girls:* los vaqueros se sienten solos y se acostumbran a amarse a sí mismos, a acariciarse y sentir el propio cuerpo; como no pueden encontrar a nadie a quien amar más que a sí mismos, están condenados a quedarse solos. «La experiencia más profunda del mundo es sentirse solo».

Pero Eric no recuerda el nombre del nuevo vaquero sobre el que interroga a Joe. Cuando este lo ayuda («Ah, Julian»), Eric dice: «No, creo que se llama

Tom», y luego cita al otro Julian (Burroughs) un par de veces. Este pequeño intercambio evidencia una confusión entre ficción y realidad similar a la de la escena entre Hompertz y Taylor ya comentada.

En la siguiente secuencia (12') Eric despierta a Mickey Lou y se enzarza con él en una pelea. La escena es realista: están desnudos bajo las mantas, hay restos de una hoguera, Mickey se levanta con ganas de orinar... Todo parece indicar que no están representando una situación sino que realmente pasaron la noche entre los cactus. Los vaqueros transmiten camaradería, complicidad y buen humor, incluso durante la pelea. Pero lo más interesante de la secuencia es una pequeña e íntima escena en la que Mickey prácticamente le declara su amor a un siempre poco expresivo Julian y le pide que no lo abandone. El diálogo destila una ternura y un intimismo excepcionales.

La secuencia que viene a continuación está dividida en dos partes, con por lo menos dos puntos de vista diferentes, e incluye la famosa escena de la violación de Ramona. En la primera parte los vaqueros llegan a caballo e interrogan y amenazan a Taylor, que se niega a indicarles dónde está Ramona y el rancho a menos que paguen. Taylor flirtea con los vaqueros, que se burlan de él. Aparece Ramona a caballo y pretende echarlos de su propiedad pero, liderados por Eric (y con un amago de Julian de impedirlo), la tiran al suelo, la desnudan, le abren las piernas y le besan los senos y el sexo. Esta violación oral queda oculta visualmente por la parodia de violación que sufre (o más bien goza) Taylor por parte de Mickey. Viva, desnuda en el barro, parece realmente ofendida por lo sucedido, como si esta «improvisación» no prevista hubiese ido más allá de lo permitido por las reglas del juego; su enfado, real, la saca momentáneamente del mundo de la ficción para involucrar al equipo de rodaje y a los espectadores: «Cerdos asquerosos. ¡Mirad a esos niños escandalizados!» (frase que el FBI se encargó de registrar en su informe, para a continuación añadir, con un toque de humor involuntario: «No había niños en la película»).



Joe Dallesandro, Eric Emerson y Viva en la escena de la violación. Octava secuencia de *Lonesome Cowboys*.

La novena secuencia (8') consta de tres escenas. En la primera Ramona habla con el *sheriff* para denunciar la violación. En la segunda conversan el *sheriff* y Burroughs mientras Joe escucha. Burroughs le pide que se deshaga de Julian porque fue él el culpable de la violación. Dicen que ellos no se pueden deshacer de él porque está enamorado de su hermano mayor. En la tercera parte Burroughs lamenta lo sucedido con Ramona, pero para Joe fue una simple diversión. Hablan de la necesidad de cambiar de vida, de asentarse y tener familia, de «instalarse en una aldea y convertirla en ciudad y prepararse para la primera guerra mundial» (estas simpáticas distorsiones cronológicas ayudan a resituar el mundo del oeste en su contexto histórico y social).

La secuencia de travestismo del *sheriff* tiene lugar durante los siguientes siete minutos. Taylor sale de la casa abrazado a Joe. Ramona le dice: «Te voy

a curar de tu perversión». Taylor toca la armónica y Eric y Joe también se travisten. Eric aprovecha la fiesta para hacer unos pasos de ballet, a los que era aficionado en la vida real. La voz de Mickey comenta la situación, pero cuando dice «Mis hermanos se aman» sus palabras se pervierten por la acción sincrónica de Eric, que mete la cabeza de Joe entre las piernas simulando una mamada mientras grita: «¡Amor familiar, amor familiar!». El mismo Eric luego fingirá masturbarse con el palo de una escoba entre las piernas. Cuando una maternal Ramona intenta impedírselo él la tira al suelo y simulan hacer el amor. La voz patriarcal de Mickey, preocupado por el honor de la familia, vuelve a sonar sobre esta farsa erótica para reivindicar la ficción sobre la realidad: «Recuerden, señoras... Lo que han visto hoy no ha sucedido de verdad. Es una fantasía vaquera».

A continuación tenemos una escena sin diálogos en la que el hermoso Julian, encuadrado de cintura para arriba, se lava y enjabona durante dos minutos y medio. Después del barullo de la secuencia anterior se agradece este remanso contemplativo y documental que nace de la fascinación de Warhol por el erotismo de los anuncios de gel de baño y que ya vimos plasmada en la segunda bobina de *My Hustler* y en la escena inicial de *Bike Boy*. El cine de Warhol mejora cuando se aleja de pretensiones narrativas.

La escena siguiente (4’) retoma un tema bien querido de Warhol: el beso. Ramona alaba la delicadeza de Eric pero cuando se besan ella comienza a darle instrucciones, como hacía con Joe Spencer en *Bike Boy*. Eric se cansa del juego y la abandona. En esta escena se rompe, una vez más, la continuidad cronológica: mal puede Ramona elogiar la sensibilidad de Eric cuando fue él quien lideró salvajemente su violación en una secuencia anterior.



Remanso no narrativo: Tom Hompertz se asea en *Lonesome Cowboys*.

Mickey y el *sheriff* discuten. El *sheriff* los acusa de crear «fricciones» y Mickey contraataca criticando la buena vida del *sheriff* que incluso se permite travestirse y cambiar de personalidad, mientras que para ellos todo son problemas: su mejor amigo lo dejó (si se refiere a Julian, esto no sucederá hasta el final de la película), Joe se cayó en un cactus...

La secuencia decimoquinta (14') retoma la relación amorosa entre Ramona y Julian y en ella encontramos las referencias más claras a *Romeo y Julieta*. Ramona canta la misa en latín y le explica a Julian su significado. Para los católicos el objetivo máximo es el martirio, dice Ramona, preparando el terreno para su petición final: suicidarse juntos. Reivindicando su educación cristiana acude a las raíces y desvirtúa los dogmas de la iglesia oficial para celebrar la pureza del cuerpo y del amor. Se acuestan para hacer el amor y se besan apasionadamente. Satisfecha de la experiencia, propone que mueran

juntos, pero a Julian, inconsciente de los amores de Romeo y Julieta, y quizá también del guion, no le hace gracia la idea. Cuando ella decide morir sola entra Taylor, que le da unas plantas venenosas. Mientras ella agoniza recostada sobre Julian, Taylor aprovecha para lamerles los pechos a los dos, en una subversiva parodia del noble papel del Padre Laurence.

Con la muerte de Ramona se pone fin a las conflictivas relaciones heterosexuales de los personajes y solo quedan por solventar las afinidades entre los vaqueros. Es significativo que el siguiente plano sea un detalle homofílico del culo de Joe bailando. En esta breve secuencia Joe y Taylor bailan al son de dos canciones, el primero simulando una mamada y dejándose caer al suelo rebosante de felicidad. Si la película es una «lucha entre homosexualidad y heterosexualidad», como afirma Koch[112], está claro que el personaje femenino y los episodios heterosexuales no son más que eso: episódicos. El mundo de los hombres se impone y se olvidan las pretensiones burguesas de establecerse y criar familias (entendemos que en compañía de una mujer). *Lonesome Cowboys* es más una crítica a la concepción burguesa de la sociedad que un ataque al sexo femenino (por mucho que Ramona, «parodia de la mujer heterosexual»[113], sea presentada como mero juguete; como dice Joe, para ellos la violación fue pura «diversión»).

En la siguiente secuencia (8'), de carácter más íntimo, Julian (al que Eric sigue llamando «Tom») le explica a Eric cómo se surfea, ante la posibilidad de irse juntos a California. Deciden decírselo a Lou, que se acerca a ellos en esos momentos. Mickey acusa a su hermano de manipular a la gente y de no llevar a buen puerto ninguno de sus proyectos: primero fueron las clases de ballet, que abandonó; ahora echa a perder la oportunidad de convertirse en vaquero. Mickey introduce un elemento real (las clases de ballet de Eric) en el mundo de la ficción, pero al mismo tiempo sucede algo curioso: los cimientos de la ficción se tambalean un tanto cuando alude al hecho de ser vaqueros como una «opción» y no como un «estado»; sus palabras le quitan la máscara a estos peculiares vaqueros para mostrarlos tal y como son: gente de Nueva York que se va al oeste para «convertirse» en vaqueros de manera temporal. El rodaje de la película es su academia, su aprendizaje. Si recordamos que Tom Hompertz era un verdadero surfista, la decisión de Eric de huir con él a California implica dejar el mundo de los caballos por el de las tablas de *surf*

y prepara el terreno para la siguiente película de Warhol, *San Diego Surf*.

La decimoctava y última secuencia es la de la despedida: Eric canta una canción de adiós en la que la persona parece tomar las riendas del personaje: «La única paz es la paz misma, y aquí estoy yo siendo yo mismo». Eric y Julian (rebautizado «Tom» por Mickey y Eric en la escena anterior, y por tanto recuperada su verdadera identidad: no Julian el vaquero, sino Tom el surfista) se alejan a caballo, camino de California.

A pesar de que la narrativa de *Lonesome Cowboys* es de las más convencionales y comerciales del cine de Warhol, abundan los saltos cronológicos y las fracturas de la continuidad. Básicamente es la conclusiva escena final la que nos hace leer en clave narrativa la variedad de episodios anteriores. También son abundantes los anacronismos: las latas de cerveza, los cables eléctricos, el sonido de los aviones (y los diálogos que hacen referencia a ellos), la alusión a una «futura» primera guerra mundial, la mención del año 1949 por parte de Ramona, la cita de Freud... Todos estos elementos crean un distanciamiento de la ficción potenciado por otros recursos como la intromisión del proceso de rodaje en el mundo diegético. Frases como «Cuidado con los cactus», pronunciada durante la pelea de los vaqueros, no tendrían cabida en una «auténtica» película del oeste. Su significado es: «Vosotros no sois auténticos vaqueros, no estáis peleando de verdad y esta no es una verdadera película del oeste, así que tened cuidad con los cactus no os vayáis a hacer daño». Como dice Mickey Lou al final: «Señoras, lo que han visto hoy no sucedió de verdad».



Escena final de *Lonesome Cowboys:* Eric se despide de la cámara antes de partir con Julian/Tom hacia California.

Mead es el depositario de la mayor parte del contenido cómico y la película es de las más hilarantes de Warhol. El histriónico actor está especialmente inspirado. Cuando los vaqueros insisten en visitar a Ramona, Taylor se deja convencer y propone que entre uno de ellos mientras los demás esperan. Uno de los hermanos sugiere: «¿Podemos entrar a mirar?». Taylor responde, con cierta complicidad: «Ah, yo también soy de Francia, *voyeurs».* Después de la violación Ramona se sienta en el barro, desnuda, y se queja del estado en que le dejaron la camisa. El modo que tiene Taylor de mostrarle simpatía y compasión es coger la camisa y leer la etiqueta, en la mejor tradición surrealista: «Lavar en seco». Su manera de ocultar el paradero de Ramona es esperpéntica: «Ni se os ocurra entrar en el cuarto en la parte de arriba de las escaleras, la segunda puerta a la izquierda». Cuando invita a

Julian al rancho le dice: «Tráete el caballo». Esta petición, aparentemente innecesaria e inocua, cobra un sentido perverso si recordamos que con anterioridad Ramona se había defendido de la acusación de estar interesada en los «chicos» de Mickey Lou argumentando que prefería a los caballos.

Pero el humor surge también de las incongruentes situaciones creadas por los actores, de la inclusión de un comportamiento abiertamente homosexual en un contexto tradicionalmente viril y hetero, de la sexualidad juguetona y desinhibida y del travestismo del *sheriff*. La adolescente y romántica Julieta de Shakespeare es aquí una madura prostituta que regenta un burdel y el *sheriff* no es más que un empleado suyo que se traviste porque así se lo exige un cliente. Las transacciones económicas que continuamente menciona Taylor ofrecen una imagen del sexo excesivamente mercantil: seguimos en el mundo de *My Hustler*.

---

105 *POPism,* pág. 358.

106 Hablando de la creación de los *Elvis* Malanga comenta el «efecto estroboscópico psicodélico» conseguido por la superposición de la misma imagen, ligeramente desplazada, sobre sí misma. La palabra utilizada y el efecto sugieren puntos de contacto entre el montaje estroboscópico en cámara y el serialismo del cuadro (Stein, *op. cit.,* pág. 206).

107 *POPism,* pág. 330.

108 Francis Francine era uno de los actores habituales de Jack Smith *(Flaming Creatures, Normal Love, The Yellow Sequence* [1963]). También actuó en *Brothel* (Bill Vehr) y en *Chumlum* (Ron Rice), en la que compartió cartel con Montez y Smith.

109 Sobre el expediente del FBI, véase Margia Kramer, *Andy Warhol et al.: The FBI File on Andy Warhol,* Nueva York, UnSub Press, 1988. Un breve artículo de la autora sobre el tema, «The Warhol File», se reeditó en O'Pray, *op. cit.,* págs. 178-181.

110 Goldsmith, *op. cit.,* pág. 167.

111 *Ibíd.,* pág. 165.

112 *Op. cit.,* pág. 111.

113 Parker Tyler citado por Waugh («Cockteaser», en Doyle, Flatley y Muñoz, *op. cit.,* pág. 54). El texto de Parker dice literalmente: «Viva es solo una parodia de una mujer así»,

después de haber hablado de las «mujeres de tendencia heterosexual» *(Underground Film: A Critical History,* Londres, Pelican Books, 1974, pág. 215).

1968. Blue Movie

Ficha técnica: Color, sonora, 133 minutos. *Intérpretes:* Viva, Louis Waldon.

Después de salir del hospital, tras el atentado contra su vida, Warhol montó *Lonesome Cowboys* y filmó su última película, *Blue Movie*, en octubre de 1968, unas semanas antes del estreno de *Lonesome Cowboys* en San Francisco. Mientras Morrissey tomaba las riendas de la fábrica cinematográfica de Warhol y rodaba *Flesh* en el estilo narrativo de *Lonesome Cowboys,* Warhol renunciaba a la narración y regresaba a los presupuestos minimalistas de su primer cine. En *Blue Movie* («Película verde», en el sentido de «porno» o «picante», pero también en sentido literal «azul», por la tonalidad de la luz) los movimientos de cámara están prácticamente ausentes y, aunque conserva cortes estroboscópicos en tres de sus bobinas (especialmente agresivos en la última), no contiene montaje en posproducción, por lo que respeta la duración de la bobina, e incluso rueda la segunda, la del coito, con cámara fija y sin cortes. Warhol respeta de igual manera la unidad de acción, lugar y tiempo. El resultado es una de las mejores películas de su autor, en la que adoba el minimalismo inicial (la mirada impasible) con la narratividad y el montaje estroboscópico posterior. *Blue Movie* es un *Eat* o un *Blow Job* en el que las «bellezas» son sustituidas por «conversadores».

La idea original de *Blue Movie,* según Watson[114], partió de Viva, quien imaginó un *«pas de deux* pausado y sensual» con sexo real. Bockris[115] cuenta cómo Warhol le pidió a Viva y Waldon que ideasen un argumento; ambos pensaron en el encuentro de una pareja en un apartamento prestado para hacer el amor por última vez. Pero la idea de hacer una película puramente de sexo rondaba la cabeza de Warhol desde hacía años: «Siempre quise hacer una película en la que solo se follase, sin más, al igual que en *Eat* tan solo se comía y en *Sleep* tan solo se dormía»[116]. El nombre original, en sintonía con

los títulos citados, era *Fuck* («Follar»); pero para su estreno comercial (con los primeros 25 minutos cortados, el 21 de julio de 1969 en el Garrick Theater) Warhol lo cambió por el menos explícito *Blue Movie,* tal vez para evitar llamar la atención de la censura. Aunque diez días después la policía se incautó de la copia de exhibición y arrestó al personal de la sala por posesión de material obsceno. La carrera comercial de la película quedó truncada cuando el 18 de septiembre de 1969 la película fue declarada obscena por un tribunal de Nueva York, aunque eso no impidió que se estrenase en Alemania (1972) y en Dinamarca (1973). La reacción de Warhol fue publicar los diálogos de la película en forma de libro, ilustrado con más de 100 fotogramas. Esta conversión de la oralidad en literatura es reminiscente del proceso creativo de la novela *a*.



Complicidad: Viva y Waldon al comienzo de *Blue Movie*.

El tema de *Blue Movie* atraviesa toda la filmografía y el arte de Andy Warhol, desde los dibujos de penes a las fotografías de nalgas, desde el sexo intuido de *Blow Job* al explícito de *Couch* o *Three* o al metafórico de *Mario Banana*. Incluso *Empire* permite una interpretación sexual: si ya durante el rodaje Warhol hablaba de «un empalme de ocho horas», en una entrevista fue más allá cuando comparó el encendido de las luces con una eyaculación: «*Empire* es una película pornográfica. Cuando las luces se encienden sobre el Empire State Building, se supone que representa... *(sonríe)»*[117]. Las comedias eróticas que preceden a *Blue Movie* tontean con el sexo y sugieren penetraciones, pero estas nunca se muestran directamente en pantalla. La última bobina de *Bike Boy* es quizá la que más cerca está de *Blue Movie*, pero el rollo (y la película) termina antes de poder iniciar la penetración. Un segundo tema, presente en la película de un modo más tangencial, es el de la guerra de Vietnam que el cine de Warhol venía arrastrando desde *Chelsea Girls*. En el programa de mano el cineasta afirmaba que *Blue Movie* «es una película sobre la guerra de Vietnam y sobre lo que podemos hacer al respecto». Interrogado sobre esta aseveración, Warhol se justifica: «Es una película sobre el amor, no sobre la destrucción»[118]. Pero el tema «Vietnam» también surge con naturalidad en los diálogos, que mezclan sexo y política en unas conversaciones que recuerdan a las de *The Nude Restaurant*. Si recordamos un breve inserto en la secuencia final de esta película, en el que Viva, en primer plano, contempla a Waldon con una tierna expresión mientras Burroughs habla de su militancia antibélica, podemos encontrar en él una de las raíces de *Blue Movie,* en la que la relación entre Viva y Waldon tiene más de amor, cariño y complicidad que de pornografía. (Si en algo se diferencia la última película de Warhol de una cinta porno es precisamente en la presencia de esa ternura en la relación afectiva, además de en la distancia e inmovilidad de la cámara).



Complicidad con la cámara: Viva nos mira en la primera bobina de *Blue Movie*.

Blue Movie se rodó un sábado de octubre en el apartamento de David Bourdon, biógrafo de Warhol, situado en el Greenwich Village de Nueva York y con vistas a New Jersey al otro lado del río Hudson. Una semana antes se había filmado en ese mismo lugar la escena de Waldon para *Flesh*. Según el cineasta, el rodaje duró tres horas y costó 2.000 dólares[119]. En los cuatro rollos de 33 minutos de los que consta la película pasamos de la intensidad luminosa del sol otoñal a un atardecer que marca el fin de la jornada. Hasta el estreno en el Elgin Theater el 12 de junio de 1969 (en una sesión benéfica a favor de la revista *Film Culture)* la película, entonces llamada *Fuck,* solo se proyectó en la Factory. La versión comercializada en el Garrick Theater a

partir del 21 de julio (confiscada por la policía) no incluía la primera bobina y tenía una duración de solo 105 minutos[120]. Esta duración, ligeramente superior a la de tres bobinas, junto con la reseña del *New York Times*[121], que menciona un plano corto inicial de Viva y Waldon vestidos, indica que una escena de la primera bobina fue incluida como prólogo a la secuencia en la que hacen el amor. La versión de cuatro bobinas se proyectó en el canal 3sat en julio de 1991, tristemente doblada al alemán y con la felación de la escena de la ducha censurada. En 1994 The Andy Warhol Museum restauró la película, que se reestrenó en el New York Film Festival en 2005.

La primera bobina se divide en una veintena de planos. Comienza con un primer plano de Viva y Louis acostados en la cama, vestidos, abrazándose y hablando. Durante los diálogos los actores se van desnudando lentamente para acabar en calzoncillo y calcetines (él) y en camisa (ella). Dialogan sin pausa y en sintonía, entre besos y juegos. En el último plano surge un tema que estará presente en toda la película: Viva, con Louis sentado sobre ella en actitud provocadora, le dice: «No te voy a chupar la polla. Es aburrido». Louis le reprocha que no le gusten los preliminares y recuerda, entre risas, cuando ella, en el pasado, le preguntó: «¿Vas a hacerlo? ¿Vas a meter esa cosa dentro de mí?». La poca iniciativa sexual que mostrará Viva en toda la película choca con el exhibicionismo, desinhibición y falta de escrúpulos que la actriz manifiesta en otros aspectos y nos hace pensar en una escena de *The Nude Restaurant* en la que afirmaba ser frígida. No hay grandes pasiones sexuales en *Blue Movie,* pero sí abundantes dosis de complicidad y afecto y quizá una pizca de soledad: momentos antes del final Viva dice: «Tal vez nos deberíamos casar, y así podría dejar de proponerle matrimonio a otros». «¿Por qué haces eso?», pregunta Louis, y la respuesta de Viva es digna del mejor Warhol: «No sé. Te da tema de conversación».

Pero Louis no se casará con Viva. *Blue Movie,* en la vida y en la ficción, representa el último encuentro sexual entre dos amigos que de vez en cuando tenían relaciones. Los comportamientos y los diálogos dicen mucho de las costumbres sexuales del entorno de Warhol en los años sesenta, cuando todo el mundo se acostaba con todo el mundo sin importar sexo ni condición. En palabras de Vincent Canby, el sexo en *Blue Movie* es «el acto supremo de protesta política»[122].



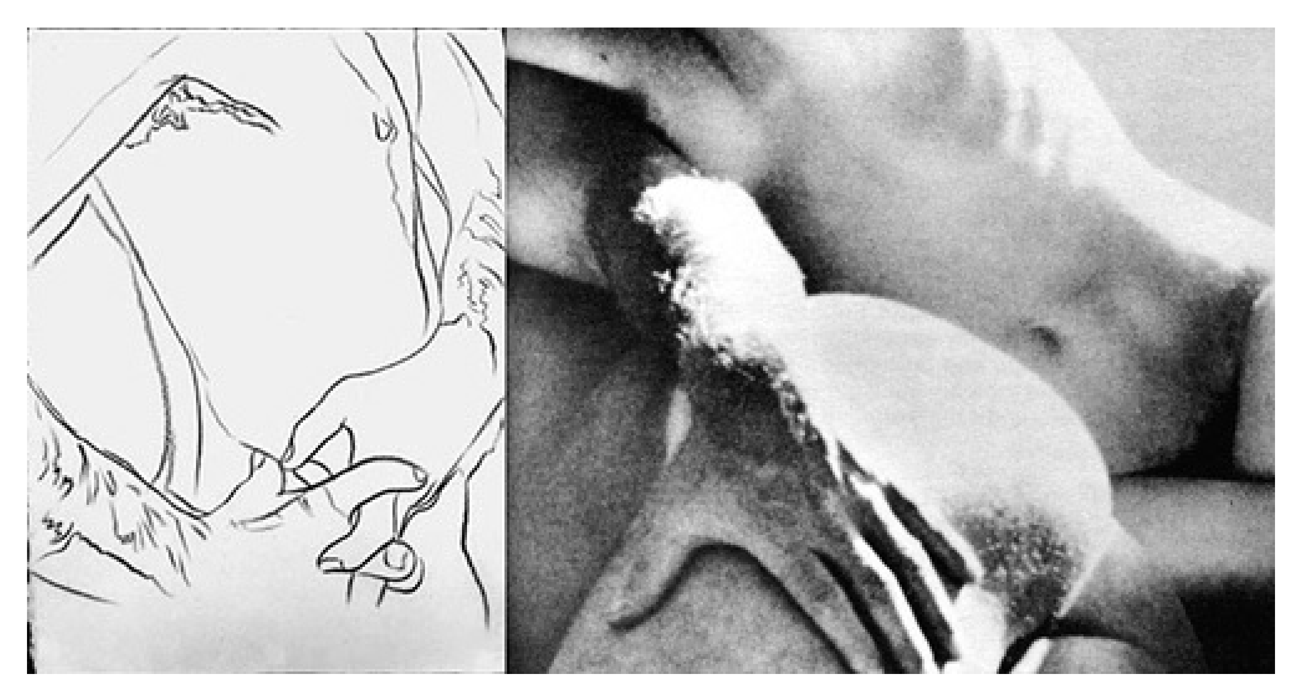
«Todo el mundo es hermoso bajo la luz adecuada». Viva a contraluz en la tercera bobina de *Blue Movie*.

La segunda bobina mantiene el encuadre fijo, en plano entero, a lo largo de sus 33 minutos. La cámara está situada a los pies de la cama, enfrente de la ventana por la que entra el sol. Las figuras, a contraluz, están bañadas por una luz cálida y vaporosa. Se desnudan y el hombre enseña el sexo ante el aparente disgusto de Viva, que lo califica de exhibicionista: «¿Cómo puedes mostrar eso cuando ni siquiera está... duro?». Después de unos momentos de silencio en los que se acarician y besan largamente, Louis coloca a Viva sobre él, pero ella enseguida deshace la postura dejando que el hombre se ponga encima. Se colocan de perfil a la cámara y hacen el amor entre conversaciones y con suavidad y con una Viva excesivamente rígida y pasiva.

La tercera bobina contiene unos veinte planos con sus respectivos cortes estroboscópicos, pero la cámara tiene mayor movilidad, no durante las tomas sino entre ellas: el primer plano mantiene la continuidad del encuadre de la bobina anterior, pero en los sucesivos el punto de vista variará, situándose primero a los pies de la cama y después a ambos lados de ella.

Los diálogos de esta bobina son los más politizados de la película. Ella habla de los policías que querían arrestarla por andar por la calle sin sujetador y con unos agujeros en el jersey que dejaban ver los pezones. Dos planos después los encontramos embarcados en una conversación sobre la guerra de Vietnam que, con mayor o menor intensidad, se mantendrá hasta el final de la bobina: hablan de lo contento que está Louis de no estar en el ejército, de la hipocresía de «servir a la patria» matando gente, de las negociaciones ocultas sobre la posibilidad de usar armas nucleares, de la «guerrilla» antibélica, de la abstención electoral como rechazo del sistema («Cuando Kennedy murió perdí todo interés en la política», dice Viva; y después: «Considero a los comunistas demasiado conservadores. Yo soy anarquista y radical»), de las manifestaciones, de los impuestos que se invierten en «armas, bombas y misiles» y de los jóvenes que «aman la guerra» y quieren ir a la guerra porque «están aburridos de la existencia», en palabras de Viva. Una vez más la lucha individual convive con la colectiva y ambas son efectivas. Viva lo expresa de la siguiente manera:

> Cuando pienso en lo mucho que me persiguieron por *tocar* a la gente, amantes celosas y demás. Yo era tan cruel y era esto y aquello, y ahora la gente paga una fortuna por ir a Esalen en California para aprender a hacerlo. Eso demuestra cómo cambian los tiempos. Eso demuestra lo que es ir veinte años por delante de tu tiempo. Solo consigues que te persigan y ataquen.



Fragmentación de los cuerpos: a la izquierda, *Male Torso* (1983) de Warhol; a la derecha, tercera bobina de *Blue Movie*.

Pero la mejor y más poética expresión de la confluencia de lucha personal y política es la siguiente, de nuevo en boca de Viva: «No sé si son tus ideas políticas o el sol lo que me está poniendo cachonda».

Durante la charla Viva se queja de que algo la picó en un dedo, hojean la revista, él le acaricia el pelo y ella le quita espinillas de la cara y la espalda. Son acciones cotidianas y banales que, con todo, y principalmente las últimas, implican una confianza y una complicidad normalmente ausentes en las películas porno. En este sentido *Blue Movie* es una historia de amor antipornográfica.

La cuarta bobina es la antítesis de la segunda: si en una el plano se mantenía fijo y sin cortes, en la última es imposible contar el número de planos, sobre todo en la primera parte. Los cortes estroboscópicos se expanden, convirtiéndose en secuencias de breves planos en las que prima la imagen sobre el diálogo, ya que la brevedad de las tomas impide el desarrollo de conversaciones coherentes. La unidad temporal y espacial del segundo rollo también tiene aquí su contrapartida en la variedad de puntos de vista y escenarios: dormitorio, cocina desde el exterior, cocina desde el interior, sala y cuarto de baño. Es una bobina de gran belleza plástica, en parte debido al

atardecer que recorta las figuras contra el paisaje de New Jersey.



Detalle de Viva pelando una cebolla. Cuarta bobina de *Blue Movie*.

La primera sección, de unos cuatro minutos de duración, termina con un primer plano de perfil de Louis que repite sin pausa las frases «Eres hermosa» y «Te quiero» durante unos cuarenta segundos. A Viva, que se maquilla oculta tras la cabeza del hombre, solo la vemos cuando se mueve. Ella lo anima: «Con más sentimiento». Y el hombre sigue repitiendo las frases mirando fuera de campo, ajeno a ella, en un plano de una extraña belleza surreal. Vincent Canby[123] supo ver en esta escena un homenaje a *Baisers volés (Besos robados,* 1968). En efecto, existe en la película de François Truffaut una escena en la que Antoine Doinel repite sin cesar, a lo largo de minuto y medio,

los nombres de las dos mujeres que ama y el suyo propio. Si Louis, en *Blue Movie,* está encuadrado de perfil y no mira hacia la mujer a la que van dirigidas sus palabras, Doinel se habla a sí mismo reflejado en el espejo: la cara que vemos no es la real sino la reflejada. ¿Acaso Louis dirige la mirada a Viva reflejada en un hipotético espejo fuera de campo? Estas dos primeras secuencias son las más plásticas y visualmente hermosas de la bobina.



Outer and Inner Space. El espacio exterior predomina sobre el interior en la segunda secuencia de la cuarta bobina de *Blue Movie*.

La siguiente sección (8') alterna dos espacios: la cocina, vista desde el exterior a través de una ventana de servicio, y la sala. Abundan los detalles: una mano, fragmentos de pelo, una cebolla (que hace llorar a Viva). Un primer

plano de la persiana sirve de transición a la sala. La luz de la puesta de sol apenas ilumina la estancia y las figuras humanas se convierten en sombras perfiladas contra el exterior. Louis sube la persiana para dejar ver con mayor claridad la puesta de sol.

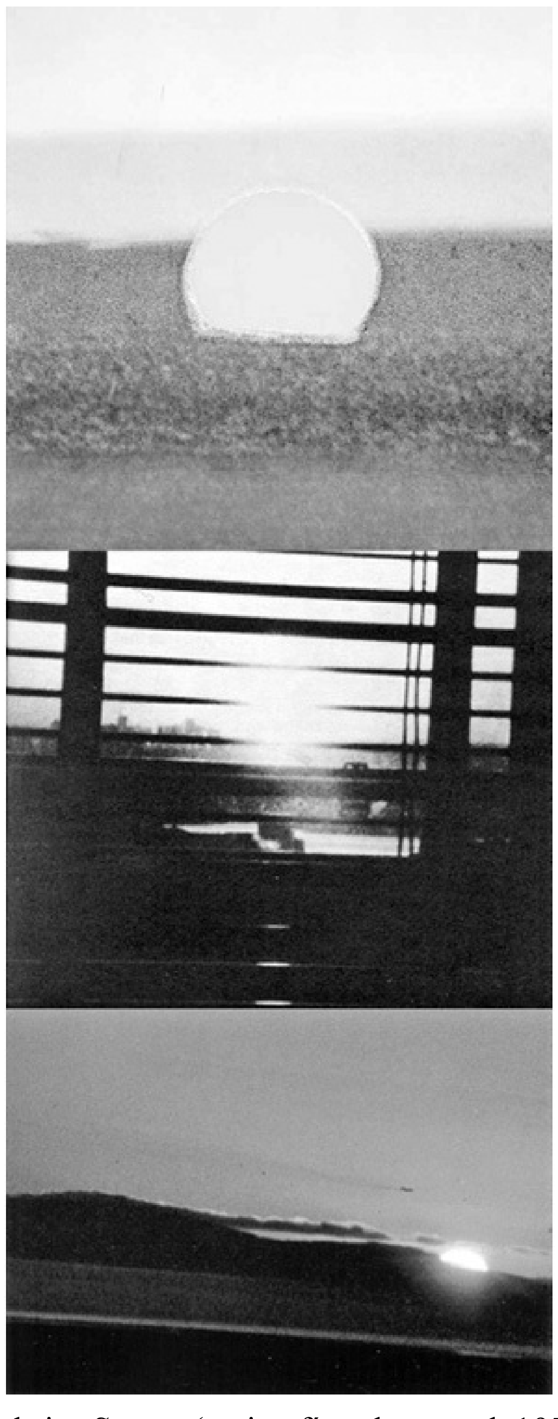
La luz es la protagonista absoluta de esta secuencia, que será la última filmada con luz natural antes de pasar a los interiores de la cocina y del cuarto de baño. El contraluz frontal recuerda al de la segunda bobina, pero mientras en aquella la intensa luz diurna difuminaba los cuerpos, unificándolos con el entorno, ahora es la menguante luz vespertina la que nos impide discriminar entre sombras humanas y oscuridad general. No abundan los exteriores en Warhol, pero hay una película en particular que puede estar en el origen de esta insistencia en filmar la puesta de sol desde el apartamento, y es precisamente la llamada *Sunset* («Puesta de sol»), quizá la única estrictamente paisajística del autor. *Sunset* era una película de encargo a la que Warhol añadió la voz de Nico recitando sus propios poemas. Warhol había rodado muchos atardeceres, «pero nunca ninguno que me satisficiera»[124]; tal vez fuese esa insatisfacción la que lo llevó a intentarlo de nuevo en *Blue Movie* y en una serie de cuadros de 1972.

Los siguientes tres minutos y medio retoman la cocina como escenario, pero ahora filmada desde el interior. Predominan los planos cortos y los detalles de las verduras que ella prepara.

La última secuencia ocupa toda la segunda mitad de la bobina. Viva y Louis se duchan juntos, se enjabonan, ella le propone un nuevo tipo de mamada que aprendió (que consiste en soplar como si estuviese inflando un globo), hacen amagos de penetración y finalmente ella se sienta sobre su sexo simulando un coito. Viva mira a cámara y dice, sorprendida: «¡Cómo! ¿Aún está rodando?», y a continuación se ponen a imitar ruidosas voces de animales: elefantes, perros, monos y demás. Esta sinfonía selvática se ve interrumpida por un extraño ruido, ni bucal ni vocal, acompañado del sonido de burbujas acuáticas, e inmediatamente Viva se levanta con la intención de salir de la bañera mientras Louis intenta impedírselo. Los planos finales recogen un primer plano de la actriz, cuyas últimas palabras son «Voy a vomitar». Y es así como termina esta película y toda la filmografía de Warhol, «Not with a bang but a whimper»[125], es decir, con unas flatulencias subacuáticas.

Si la cama es uno de los escenarios favoritos de Warhol, por su carácter íntimo y privado, los dos últimos espacios de *Blue Movie* (cocina y cuarto de baño) remiten, por un lado, a *Kitchen* y a la primera bobina de *Chelsea Girls* y por otro al potencial erótico de las escenas de ducha de *My Hustler* y *Bike Boy* o al aseo de Julian en *Lonesome Cowboys*.

No veíamos un final como el de *Blue Movie,* en el que la duración de la bobina se impone a la narración (los minutos sobrantes fuerzan la continuación del diálogo), desde los tiempos de *Kitchen* o *Juanita Castro*. La opción de Waldon y Viva es igual de «ridícula» que en aquel entonces y la sinfonía selvática que crean es tanto el resultado de su disponibilidad ante la cámara como un acto de rebeldía ante su imposición. Las ventosidades de Waldon no dejan de formar parte de esta especie de boicot, producto de la fatiga después de dos largas horas de escrutinio cinematográfico.



Puestas de sol. De arriba abajo: *Sunset* (serigrafía sobre papel, 1972); atardecer en la cuarta bobina de *Blue Movie,* y *Sunset* (película de 1967).

El coito se convierte en actuación desde el instante en que actor y actriz son conscientes del rodaje, y son numerosas y variadas las señales que nos indican que en todo momento están pendientes de ella. Más de una vez Viva murmura

algo al oído de Louis, comportamiento que solo tiene sentido si recordamos que hay un equipo de rodaje (y un público) presente al que desean dejar de lado. Los actores se prestan a realizar el acto sexual ante la cámara pero al mismo tiempo reivindican su pequeña cuota de intimidad. De igual manera Viva dice bajo el ruido de la ducha en la secuencia final: «Apuesto a que no pueden oír una palabra de lo que estamos diciendo». Esta referencia a «ellos» se colará en los diálogos con cierta frecuencia y el uso de la tercera persona cumple la misma función que los secretos susurrados al oído: enfrentarse al equipo de rodaje para mantenerlo dentro de lo posible al margen de sus intimidades. Para Viva, «ellos», el equipo de rodaje, son «los fantasmas». En la primera bobina le dice a Louis: «¿Por qué no le dices a todo el mundo que se vaya? A todos los fantasmas». Y al principio de la segunda oculta el sexo con la única prenda que le queda, la camisa. «¿Por qué te tapas?». «Para que nadie vea; los fantasmas», responde ella, rompiendo la ilusión narrativa. Ella es más consciente del dispositivo cinematográfico que él, que se mete más en el papel y la trata de «loca» cuando ella hace alusión a la película en curso. Cuando Louis menciona a David (Bourdon, el dueño del apartamento), ella lo corta, mirando a cámara: «No uses ese nombre en la... en la...», sin atreverse a utilizar la palabra «película». Hablando sobre la alternativa nuclear en la guerra de Vietnam Viva se pregunta: «¿No hablé de eso ya en otra película?». Y en la tercera bobina: «Voy a inventar la dirección para que nadie sepa». En el rollo final ella cocina abundantemente «para que todo el mundo quede satisfecho», en obvia alusión al equipo de rodaje. Viva no puede olvidar que este encuentro con Waldon es ficción, y por tanto espectáculo. «Deberíamos discutirlo en los siguientes anuncios», dice ella, aludiendo a los cortes en cámara que permiten enderezar la acción e incluso darle a la pareja mayor protagonismo en la toma de decisiones. Mientras hacen el amor ella sugiere: «Deberíamos ofrecerles un perfil» (a «ellos», a los «fantasmas», o sea, a nosotros como público), y efectivamente cambian de postura. El plano final recoge el rostro de Viva mirando directamente a cámara.



«Deberíamos ofrecerles un perfil». Waldon y Viva hacen el amor en la segunda bobina de *Blue Movie*.

La actitud de Louis es diferente. En el segundo rollo ella critica que Louis se desnude: «¿Cómo pudiste hacerlo? Delante del... objetivo. No queremos ver tu fea polla». Él reacciona: «¿Queremos? ¿Quién? ¿Tú y yo? Aquí no hay nadie más que nosotros». En la secuencia final ella retoma una pregunta anterior («¿Te quieres casar conmigo?») para afirmar: «Pensé que iba a ser tu esposa en esta película». «¿Qué película?», dice él. «No hay película. ¿Crees que haría esto delante de una... película? Estás loca». Pero tanto una como otro echan continuas miradas a la cámara y Viva llega a guiñarle el ojo al objetivo cuando, al final, finja sodomizar a Waldon.

Otras veces el equipo de rodaje se introduce accidentalmente en el mundo

diegético, como cuando al final del tercer rollo, mientras Louis y Viva ven la tele, alguien cruza la pantalla por el fondo. El caso más patente sucede en la segunda bobina: mientras la pareja inicia el encuentro amoroso suena un timbre que interrumpe la acción. Ambos se incorporan e interrogan a la cámara con la mirada. Se oyen voces fuera de campo y Louis intenta superar el incidente (recordemos que en esta bobina no hay cortes) reivindicando la ficción sobre el dispositivo narrativo: «No es nadie. Es un *error*. ¿Seguimos hablando?».

Blue Movie es una tierna historia de amor, un optimista final (olvidemos por un momento el pedo de Waldon) para la carrera cinematográfica de Warhol, después del sadismo de *Vinyl,* de la violencia psicológica de *Beauty #2* y de *Screen Test No. 2* y de la desesperación de *Chelsea Girls*. En este sentido está en las antípodas del malestar existencial de *Last Tango in Paris (El último tango en París,* Bernardo Bertolucci, 1973), a la que Warhol acusaba de ser una copia de *Blue Movie*. Pero también es un final de carrera «orgásmico», si se me permite la palabra, después de tanto sexo *interruptus,* simbólico, intuido, sugerido, fuera de campo, no consumado, frustrado y nunca explícito. La película de Warhol es de amor y sobre el amor, y el cineasta muestra amor por sus personajes, aunque reconozca que no el suficiente, porque Viva resultaba mucho más hermosa en *Lions Love* que en *Blue Movie*[126]. La propia actriz dice en la película: «Todo el mundo es hermoso bajo la luz adecuada» (afirmación muy warholiana, por cierto). Y ella se beneficia de algún primer plano en la que luce radiante. Lo que en otros momentos podía perder en belleza lo gana en naturalidad y sinceridad. Porque los personajes de Warhol son reales: quizá con Varda el resultado sea más hermoso pero nunca será tan auténtico.

Estamos en plena época del amor libre (solo ha pasado un año desde el «Summer of Love»), pero Louis pregunta, jugando cariñosamente con el pelo de ella: «¿Crees que el amor desapareció para siempre?». *Blue Movie* es la respuesta.

---

114 *Op. cit.,* pág. 393.

115 *Op. cit.,* pág. 314.

116 *POPism,* pág. 371.

117 Goldsmith, *op. cit.,* pág. 186.

118 *Ibíd.,* pág. 189.

119 Goldsmith, *op. cit.,* pág. 189.

120 Angell, *The Films of Andy Warhol: Part II,* pág. 37.

121 Vincent Canby, «Andy Warhol's Blue Movie», en *The New York Times,* 22 de junio de 1969.

122 *Ibíd*.

123 *Ibíd*.

124 *POPism,* pág. 273.

125 «This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper» («Así es como termina el mundo / No con un estrépito sino con un gemido»). Últimos versos de «The Hollow Men», de T. S. Eliot, que Coppola pone en boca del personaje de Dennis Hopper en *Apocalypse Now* (1979).

126 «Después de ver la película de Agnès Varda *Lions Love,* me di cuenta de que no había puesto el suficiente amor. Varda hace que Viva parezca y suene tan hermosa, más de lo que podríamos nosotros» (Goldsmith, *op. cit.,* pág. 188).

Filmografía

El caso Warhol es único en la historia del cine. Su ingente producción cinematográfica (que supera la centena de títulos, sin tener en cuenta los cerca de 500 *Screen Tests)* dificulta la elaboración de una filmografía fiable y estable. Además, están apareciendo en sus archivos bobinas hasta ahora no solo inéditas sino incluso desconocidas, por lo que podemos comenzar a asumir la imposibilidad de ofrecer un texto definitivo sobre su cine. Conociendo los métodos de Warhol, que prescindía de cualquier posproducción y daba por concluida la obra una vez finalizado el rodaje, no podemos desechar estas películas perdidas o sin estrenar como meros esbozos o descartes. Pero tampoco podemos recuperarlas automáticamente como obras acabadas, pues también sabemos que Warhol era selectivo y que dejó de lado muchas bobinas y muchas películas rodadas porque no se ajustaban al diseño de la obra o porque simplemente no le satisfacían. Y tampoco podemos confirmar su carácter inédito, pues si Warhol revolucionó el cine, también cambió radicalmente sus modos de exhibición: es probable que muchas de las películas que podríamos considerar inéditas hubieran llegado a ser proyectadas en el espacio semiprivado de la Factory o como fondo de las actuaciones de The Velvet Underground and Nico.

Es tentador, aunque inútil, hacer un listado maximalista de todas las películas citadas en toda la literatura sobre Warhol, existan o no. En la presente filmografía dejo de lado la igualmente voluminosa producción videográfica de Warhol y solo cito las películas actualmente en distribución (tal y como aparecen en Murphy [2012]) y aquellas que fueron estrenadas en su época. Algunas han desaparecido *(Jack Smith Filming ‘Normal Love’),* otras quedaron inacabadas *(Salome and Delilah* [1963], *Batman Dracula* [1964]) o no se estrenaron *(Tub Girls* [1967]), y un par de ellas fueron remontadas, sonorizadas y/o estrenadas tiempo después por sus colaboradores *(Tarzan and Jane Regained, Sort Of...* por Taylor Mead, *San Diego Surf* por Morrissey). Un par de ellas nunca se estrenaron por la directa oposición de sus protagonistas, Rock Bradett y Emile de Antonio *(Suicide* y *Drunk,*

respectivamente; ambas de 1965). El caso de **** es especial: proyectada una única vez (el 15-16 de diciembre de 1967), no quedó constancia de la identidad ni el orden de las bobinas que formaron parte de esa proyección histórica. El listado de componentes de **** que propongo se basa en información tomada de Angell (2006), aunque a veces los nombres de las bobinas y su numeración resultan contradictorios. La misma Angell cita docenas de descartes, bobinas y películas cuya existencia ignorábamos. Habrá que esperar a la publicación del segundo volumen del *Catalogue Raisonné* para una filmografía definitiva.

Películas estrenadas o en distribución

Sleep (julio-diciembre de 1963, 321').
Kiss (agosto de 1963-1964, 54').
Andy Warhol Films Jack Smith Filming 'Normal Love' (agosto de 1963, 3'; desaparecida).
Dance Movie (Roller Skate) (septiembre de 1963, 45').
Elvis at Ferus (septiembre de 1963, 4').
Tarzan and Jane Regained, Sort Of... (septiembre de 1963, 81'; sonorizada por Taylor Mead).
Haircut (No. 1) (diciembre de 1963, 27').
Eat (febrero de 1964, 39').
Blow Job (febrero de 1964, 41').
Soap Opera (The Lester Persky Story) (verano de 1964, 47'; codirigida por Jerry Benjamin; inacabada).
Screen Tests (1964-1966, 4' cada uno).
Compilaciones de *Screen Tests:*
Six Months (1964-1965, 436').
The Thirteen Most Beautiful Women (1964, 52').
The Thirteen Most Beautiful Boys (1964, 52').
Fifty Fantastics and Fifty Personalities (1965, 164'). *Salvador Dalí* (1966, 25').
Screen Test Poems (1966, 132').

Couch (julio de 1964, 58’).
Empire (julio de 1964, 485’; codirigida por John Palmer).
Henry Geldzahler (julio de 1964, 99’).
Shoulder (verano de 1964, 4’).
Taylor Mead’s Ass (septiembre de 1964, 76’).
Mario Banana (No. 1) (noviembre de 1964, 4’).
Mario Banana (No. 2) (noviembre de 1964, 4’).
Harlot (diciembre de 1964, 67’).
John and Ivy (enero de 1965, 33’).
Screen Test No. 1 (enero de 1965, 67’).
Screen Test No. 2 (febrero de 1965, 67’).
The Life of Juanita Castro (marzo de 1965, 67’).
Horse (abril de 1965, 100’).
Vinyl (abril de 1965, 67’).
Poor Little Rich Girl (marzo-abril de 1965, 67’).
Face (abril de 1965, 67’).
Kitchen (mayo de 1965, 67’).
Afternoon (junio de 1965, 100’).
Restaurant (junio de 1965, 33’).
Beauty #2 (julio de 1965, 67’).
Space (julio de 1965, 67’).
Outer and Inner Space (agosto de 1965, 33’).
My Hustler (septiembre de 1965, 67’).
Camp (octubre de 1965, 67’).
Paul Swan (noviembre de 1965, 67’).
The Bed (noviembre de 1965, duración desconocida)
More Milk Yvette (Lana Turner) (noviembre de 1965, 33’ / 67’).
The Closet (noviembre de 1965, 67’).
Lupe (diciembre de 1965, 36’ / 73’).
Eating Too Fast (1966, 67’).
Hedy (febrero de 1966, 67’).
The Velvet Underground in Boston (mayo de 1966, 33’).
The Velvet Underground (All Tied Up) (1966, 33’ / 67’).
The Velvet Undreground and Nico (A Symphony of Sound) (verano de 1966,

67’).

The Chelsea Girls (verano de 1966, 210’).

Since (The Kennedy Assassination) (otoño de 1966, 67’).

Bufferin (otoño de 1966, 33’).

Ari and Mario (otoño de 1966, 67’).

Mrs. Warhol (1966, 67’).

Imitation of Christ (enero-mayo de 1967, 480’).

Imitation of Christ (1967-1969, 85’).

I a Man (julio de 1967, 95’).

The Loves of Ondine (agosto-octubre de 1967, 85’).

Sunset (agosto de 1967, 33’).

Bike Boy (agosto de 1967, 109’).

The Nude Restaurant (octubre de 1967, 100’).

**** *(Four Stars)* (agosto de 1966-diciembre de 1967, 25 horas).

Además de la versión larga de *Imitation of Christ*, dos bobinas de *Allen in Restaurant*, *Since* y *Philadelphia Stable,* **** incluye las siguientes bobinas (número de orden entre paréntesis): Ivy in Pool (1); Susan and Allen (3); Ivy and Isabelle (Ivy) (4); Ondine in Bathroom (7); Ivy and Susan (8); Tally and Ondine (9); Nico and Ivy (10); Group #1 (11A); Ivy in Philadelphia (13); Ivy Swimming; Susan and Allen Screaming (15); Susan – Screen Test (16); Allen in Jail (17); Ultra (18); Allen and Apple (19); Nico – Music (20); Nico and Katrina (21); Gerard Has His Hair Removed with Nair (22); Katrina Dead (23); Ondine Dead (24); Katrina (25); Barbara and Ivy (26); Christmas Carol (27); Ingrid and Tom (33 y 34); Emmanuel (35); Waldo (36); Rolando (37); Ondine and Edie (Edith Sedgwick) (38); Sally Kirkland (39); Sunset Beach on Long Island (40); Edith and Ondine (41); Ed Hood (42); East Hampton Beach (43); Ivy and Nico in Room (44); Don McNeil (Ted O’Neil) (45); Rough Trade (47); The Castle (48); Ondine F. (48); Ondine G. (49); Joe Spencer (50); Tom Baker (52); Patrick and Nico (59); Pat and Nico (60); Pat and Brigid (61); Ondine and Ingrid (68); Ondine and Joe (69); Viva and Taylor (70); Viva and Brigid (71); Viva #2 and #3 (73 y 74); Sausalito (75); Haight Ashbury (76); Sunset (77); Taylor (78); Lil Picard (79); Susan and David

#1 (82).

Lonesome Cowboys (enero de 1968, 109').

San Diego Surf (mayo de 1968, 90'; inacabada; remontada por Paul Morrissey en 1996).

Blue Movie (octubre de 1968, 133').

Bibliografía comentada

ANGELL, Callie, *The Films of Andy Warhol,* Nueva York, The Museum of Modern Art Circulating Film Library, s/f.

Pequeño folleto de 14 páginas con brevísimas reseñas de cincuenta películas de Warhol. Incluye las instrucciones de proyección de *Chelsea Girls*, traducidas al español en Guardiola (2000, pág. 175).

— *The Films of Andy Warhol: Part II,* Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1994.

Folleto ilustrado de 42 páginas con clarificadores y bien documentados ensayos sobre 15 películas de Warhol, de *Sleep* a *Blue Movie*. Incluye una «guía de *Empire»* con descripciones de cada una de las diez bobinas. Esta guía y el texto sobre *Empire* se reproducen, actualizados, en Biesenbach (2004).

— «Andy Warhol, Filmmaker», en *The Andy Warhol Museum,* Nueva York, Distributed Art Publishers, 1994, págs. 121-145.

Breve pero minuciosa historia del cine de Warhol, con una pequeña coda dedicada a sus trabajos en vídeo y televisión. Traducida al español en Guardiola (2000, págs. 49-66).

— «"Our Movies": Art Making, Personality, and Social Space in Warhol's Factory», en Debra Miller (ed.), *Out of the Shadow: Artists of the Warhol Circle, Then and Now,* University Gallery of Delaware, 1996, págs. 62-63.

Breve descripción del ambiente de la Factory en los años sesenta, con referencias a las personas que posibilitaron la intensa producción artística y cinematográfica de Warhol, tanto delante como detrás de la cámara.

— «Andy Warhol's *Screen Tests* 1964-1966», en *Possibilities of Portraiture,* Canberra, National Portrait Gallery, 1999, págs. 20-21.

Breve introducción a los *Screen Tests,* prescindible si tenemos acceso al primer volumen del *Catálogo Razonado* de la autora.

— *Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné Volume 1,* Nueva York, Abrams, Whitney Museum of American Art, 2006.

Con diferencia, el mejor libro sobre el cine de Warhol de cuantos se han

publicado. Angell fue la más documentada especialista en las películas del cineasta. Fue gracias a ella como pudimos ir corrigiendo errores que la literatura sobre Warhol arrastraba desde hacía décadas y fue ella la que desenterró películas que nunca llegaron a estrenarse o cuya existencia directamente ignorábamos. A la espera del volumen segundo, que catalogará el resto de la producción cinematográfica de Warhol, este primero, de 320 páginas (28 × 23 cm), contextualiza, analiza e ilustra todos y cada uno de los 472 *Screen Tests* existentes (incluso aquellos desaparecidos de los que solo se conserva alguna fotografía), además de las series o compilaciones, entre las que destaca una inédita e inacabada, *Six Months,* en la que Warhol retrata a Philip Fagan a lo largo de 107 *Screen Tests*. Pero el libro de Angell no solo nos sirve para documentar los *Screen Tests:* las abundantes referencias tangenciales al resto de la filmografía de Warhol nos ayudan a poner un poco de orden en su vasta obra.

ANGELL, Callie *et al., From Stills to Motion & Back Again: Texts on Andy Warhol's Screen Tests & Outer and Inner Space,* Vancouver, Presentation House Gallery, 2003.

Breve colección (48 páginas) de cinco interesantes artículos, dos sobre los *Screen Tests* y tres sobre *Outer and Inner Space*. Destacamos por su utilidad «What Edie Said in *Outer and Inner Space»,* que contiene los inaudibles diálogos de Sedgwick transcritos por la audióloga Lisa Dillon Edgett. El texto de Angell, «Andy Warhol: Outer and Inner Space», es una reedición del folleto del mismo título publicado por el Whitney Museum of American Art en 1998.

BIESENBACH, Klaus (ed.), *Andy Warhol: Motion Pictures,* Berlín, KW Institute for Contemporary Art, 2004.

Catálogo de gran formato y de 268 páginas dedicado casi en exclusiva a la reproducción de fotogramas de los *Screen Tests*, *Kiss, Blow Job, Eat, Sleep* y *Empire*. Seis breves textos contextualizan la producción de Warhol. El editor y Mary Lea Bandy hacen sendos repasos globales de su obra cinematográfica, Wayne Koestenbaum colabora con fragmentos de su libro *Andy Warhol,* Laurence Kardish analiza *Blow Job,* Callie Angell actualiza su texto sobre *Empire* publicado en *The Films of Andy Warhol: Part II* y

por último se reproduce una concisa crónica de John Giorno sobre el rodaje de *Sleep,* fragmento de su «Andy Warhol's Movie "Sleep"». El volumen se completa con una filmografía (basada en la de Koch) y una cronología de Warhol.

BOCKRIS, Victor, *Warhol: The Biography,* Da Capo Press, 2003.

Esta es una edición aumentada (586 páginas) del libro original de 1989. Como cualquier biografía, seguramente tenga más interés para los mitómanos que para los cinéfilos pero, como cualquier biografía, revela datos que nos permiten contextualizar y entender mejor algunas de las películas. Con todo, no son pocos los errores que se cuelan en el texto. Las escasas fotografías incluidas se centran exclusivamente en la vida familiar y social del biografiado. Existe versión española: *Andy Warhol: La biografía* (Madrid, Arias Montano, 1991).

BOURDON, David, *Warhol,* Nueva York, Harry N. Abrams, 1989.

Crítico de arte y biógrafo, Bourdon combina con excelencia ambas facetas en esta monumental biografía (432 páginas de 26,7 × 25 cm). Numerosas ilustraciones (a color y en blanco y negro) acompañan a los textos críticos, tanto sobre la pintura como sobre el cine de Warhol, que puntúan el relato más puramente biográfico. Existe versión española (Barcelona, Anagrama, 1989).

COMENAS, Gary, *Warholstars: The Life, World and Films of Andy Warhol* (www.warholstars.org).

Completísimo y permanentemente actualizado sitio en el que se puede encontrar todo tipo de información sobre Warhol y el mundo de la Factory. El contenido está escrupulosamente basado en las publicaciones existentes, que se citan al final de cada afirmación.

CRIMP, Douglas, *«Our Kind of Movie»: The Films of Andy Warhol,* Cambridge, MIT Press, 2012.

En 172 páginas y siete capítulos Crimp analiza una docena de películas de Warhol desde una perspectiva homosexual y reconociendo en ellas la impronta del Teatro del Ridículo y del concepto *camp,* al que dedica un par de apartados. Los textos sobre *Blow Job* («Face Value») y *Screen Test No. 2* («Mario Montez, For Shame») habían sido publicados con anterioridad y de ellos existe traducción al español en Douglas Crimp, *Posiciones*

críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad (Madrid, Akal, 2005). Sus estudios sobre *Chelsea Girls, Horse, My Hustler, Paul Swan, Camp* o *Empire* son completos y enriquecedores, pero más interesantes son aquellos sobre películas menos vistas y con menor carga bibliográfica como *Eating Too Fast, John and Ivy, Ari and Mario, Space, Mrs. Warhol* y *The Closet*.

DE HAAS, Patrick, *Le cinéma comme «braille mental»,* Les Cahiers de Paris Expérimental, 21, 2005.

Treinta y siete páginas ilustradas que se repiten traducidas al inglés. Pequeño panorama teórico sobre el cine de Warhol adobado con numerosas citas. Se explica *Anémic Cinéma* como antecedente del primer cine de Warhol.

DYER, Richard, «Andy Warhol», en *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film,* Londres, Routledge, 1990, págs. 149-162.

Inserta en el capítulo «Underground and after», esta sección repasa la filmografía de Warhol desde una óptica homosexual, situándola en su contexto histórico y social. Incluye análisis de *Couch, Kitchen, My Hustler* y *Lonesome Cowboys*.

GIDAL, Peter, «Andy Warhol's *Kitchen* (1965)» y «The Close-Up», en *Materialist Film,* Londres y Nueva York, Routledge, 1989, págs. 51-60 y 78-88.

Materialist Film es la base teórica del cine estructural/materialista que Gidal ya había abordado en la introducción a *Structural Film Anthology* (Peter Gidal [ed.], Londres, BFI, 1976). Dos capítulos están dedicados a sendas películas de Warhol, analizadas desde una perspectiva antiilusionista: el primero trata de *Kitchen,* con un par de párrafos consagrados a *Couch;* el segundo comenta un primer plano de Nico en *Chelsea Girls* en contraposición al uso «ilusionista» que Godard hace del primer plano de Marina Vlady en *Deux ou troi choses que je sais d'elle*. Esta segunda sección incluye las instrucciones de proyección de *Chelsea Girls,* que podemos leer traducidas al español en Guardiola (2000, pág. 175).

— *Andy Warhol. Films and Paintings: The Factory Years,* Nueva York, Da Capo Press, 1991.

La primera edición es de 1971, anterior a la elaboración por parte de Gidal de su teoría del cine estructural/materialista, por lo que muchas afirmaciones de este libro serán rectificadas con posterioridad. El mismo autor reconoce en la introducción a la segunda edición que no está de acuerdo con su propio estudio de los aspectos narrativos de *Chelsea Girls* y *Lonesome Cowboys* (que merece un análisis de 27 páginas), pero el libro puede servir como introducción al arte de Warhol. El título bien ilustra el contenido de sus profusamente ilustradas 158 páginas. La parte dedicada al cine sufre los mismos errores de los que adolece toda la literatura temprana sobre el tema.

— *Andy Warhol: Blow Job,* Londres, Afterall Books, 2008.

Algo debe de tener *Blow Job* para que esta pequeña película de 40 minutos merezca dos libros monográficos, el de Grundman y este más reciente de Gidal. En sus breves 86 páginas el autor desarrolla sus teorías materialistas analizando la temporalidad, las repeticiones, las veladuras y la función del sujeto/objeto en la película de Warhol, con algunos párrafos dedicados a *Harlot, Chelsea Girls, Kitchen* y *Henry Geldzahler* y con referencias a Duchamp, Velázquez y Proust. Muchas ideas y algunos párrafos son reelaboraciones o repeticiones de textos anteriores del propio Gidal.

GILBERTSON, Leanne, *Bodies Out of Time in Place: Queerly Present in Andy Warhol's Factory and Beyond,* University of Rochester, 2009.

Tesis doctoral de 315 páginas que analiza los rasgos protoliberación homosexual en la obra de Warhol y su relación con contenidos protofeministas. En medio de un quizá excesivo marco teórico incluye un análisis de algunos de los besos de *Kiss* (en diálogo con la danza *Word Words* de Yvonne Rainer) y destaca los papeles de Edie Sedgwick (en *Beauty #2)* y Marie Menken (en *Chelsea Girls)* como protofeministas. En el extenso y exhaustivo análisis de *Beauty #2* («Andy Warhol's *Beauty #2*: Demystifying and Reabstracting the Feminine Mystique, Obliquely», publicado con anterioridad en *Art Journal,* primavera de 2003) la autora sale en defensa de una Edie Sedgwick acosada tanto por las palabras de Chuck Wein como por el dispositivo de la cámara. En un capítulo dedicado a la relación de Warhol con la danza se comenta *Shoulder* (protagonizada

por la bailarina Lucinda Childs). También hay amplias referencias a *Christmas on Earth,* de Barbara Rubin.

GIORNO, John, «Andy Warhol's Movie "Sleep"», en *You Got to Burn to Shine,* Londres y Nueva York, Serpent's Tail / High Risk Books, 1994, págs. 122-163.

En medio de un libro de poemas del protagonista de *Sleep* destacamos este relato de su relación con Warhol y del rodaje de *Sleep*. Giorno también ofrece algún dato sobre otra película protagonizada por él, la no estrenada *Hand Job,* que sirvió de base para la posterior *Blow Job*.

GOLDSMITH, Kenneth (ed.), *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews. 1962-1987,* Nueva York, Carroll & Graf Publishers, 2004.

Con una introducción de Reva Wolf, en la que se analiza el comportamiento de Warhol en las entrevistas, y un prescindible epílogo de Wayne Koestenbaum, este volumen de 428 páginas incluye entrevistas famosas y otras que se editan aquí por vez primera. Que nadie espere conversaciones críticas sobre la obra de Warhol al estilo de las entrevistas que Scott McDonald les hizo a cineastas experimentales en la serie *A Critical Cinema:* ni los entrevistadores parecen interesados en el tema ni las lacónicas respuestas del artista permiten mayor profundización. Las entrevistas, por tanto, están llenas de trivialidades y tienen más interés para las personas atraídas por el mito Warhol que por su obra. Tampoco se pueden tomar al pie de la letra, porque el cineasta suele mentir conscientemente (como cuando afirma que Ondine es el protagonista de *Sleep,* porque pasaba por allí durante la entrevista, o que tiene sangre cherokee). Aun así, se cuelan en el texto interesantes comentarios sobre su cine. El libro también resulta útil para contextualizar las archifamosas sentencias de Warhol que la literatura repite hasta la saciedad. La más famosa y mejor entrevista es «Andy Warhol: My True Story», de Gretchen Berg, publicada en *Cahiers du Cinéma in English,* núm. 10, 1967, en una versión corregida y aumentada llamada «Nothing To Lose», reproducida en O'Pray (1989, págs. 54-61) y traducida al castellano en Guardiola (2000, págs. 343-348). Existe una versión española del volumen bajo el título *Andy Warhol: Entrevistas* (Barcelona, Blackie Books, 2010).

GRUNDMAN, Roy, *Andy Warhol's Blow Job,* Filadelfia, Temple University

Press, 2003.

Estas 228 páginas pueden parecer un tanto excesivas para hablar de una película de 40 minutos, pero el intento se entenderá perfectamente si decimos que el libro de Grundman tiene origen en una tesis doctoral. Podemos esperar sustanciosos análisis de la película, pero siempre acompañados de una contextualización teórica excesivamente densa que le sirve al autor para hablar de lo que le interesa: la identidad homosexual masculina.

GUARDIOLA, Juan (ed.), *Andy Warhol: cine, vídeo y TV,* Barcelona y Málaga, Fundació Antoni Tàpies y Fundación Pablo Ruiz Picasso, 2000.

Excelente publicación de 370 páginas ampliamente ilustrada que por primera vez dedica espacio a todas las producciones audiovisuales de Warhol: televisión, vídeo y cine. En el apartado cinematográfico Guardiola no aporta novedades, a no ser la traducción al castellano de textos previamente inéditos en esa lengua. Siguiendo el espíritu recopilatorio de O'Pray (1989) el editor recoge y hace traducir una docena de textos ya clásicos (pero no por eso mejores), alguno de ellos publicado en fechas tan alejadas como 1967 (Parker Tyler, «*Dragtime* y *Drugtime,* o cine *à la* Warhol»). «Andy Warhol: vídeo y televisión», de John G. Hanhardt (1991), es el único ensayo sobre los trabajos televisivos y videográficos del artista. Este trabajo, junto con «Introducción al método Andy Warhol», de Adriano Aprà y Enzo Ungari (1972), es el único que no aparece en ningún otro volumen de esta bibliografía. Resultan de gran utilidad las fotos, los detallados créditos y las sinopsis de todas y cada una de las numerosas producciones warholianas que formaron parte de la exposición del mismo título que dio origen a este catálogo y que Guardiola agrupa temáticamente entre texto e texto.

HANHARDT, John G., *Andy Warhol: Films,* Valencia, IVAM, 1990.

Folleto de 22 páginas que acompañó la exhibición de una docena de películas de Warhol en Valencia. Su único texto es un artículo introductorio de Hanhardt en castellano.

JAMES, David E., «Andy Warhol: The Producer as Author», en *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties,* Princeton, Princeton University Press, 1989, págs. 58-84.

En Warhol el concepto de «autor», argumenta James, se desvanece en favor del de «productor». Warhol «produce» arte de manera mecánica y con la ayuda de colaboradores, a la vez que, contradictoriamente, su nombre lleva el crédito (y los rendimientos) de la obra hecha. Es esta una «contradicción entre la producción socializada y la propiedad privada —contradicción que define el capitalismo en sí». *Chelsea Girls* merece los comentarios más extensos. Este excelente estudio de la carrera cinematográfica de Warhol, que el autor interpreta como crítica a Hollywood y a la industria cultural, fue publicado con anterioridad en la revista *Wide Angle* (vol. 7, núm. 3, noviembre de 1985, págs. 24-33) y en O'Pray (1989, págs. 136-145), pero en una versión menos elaborada (se echa de menos la introducción contextualizadora, en la que James analiza la pintura de Warhol, y los comentarios sobre *Chelsea Girls* arriba mencionados). Es esta primera versión la que Guardiola (2000, págs. 137-145) reedita traducida al español.

— «Peregrinations of the Avant Garde: The Chelsea Girls Go to Russia», en *Millenium Film Journal,* núm. 38, Nueva York, primavera de 2002.

Este artículo es más un análisis de la evolución crítica sobre la obra de Warhol y de los cambios en la apreciación del público que un estudio de *Chelsea Girls*.

JOSEPH, Branden W., «Andy Warhol's *Sleep:* The Play of Repetition», en Ted Perry, *Masterpieces of Modernist Cinema,* Bloomington, Indiana University Press, 2006, páginas 179-207.

Ensayo en el que se constata la influencia de John Cage y de las *Vexations* de Erik Satie en la construcción de *Sleep*. Se analizan los conceptos de «repetición» y «variación» tal y como son entendidos por Cage y se aplican a un breve estudio de *Empire* y a una detallada descripción de *Sleep*. También se menciona el *Anémic Cinéma* de Duchamp como posible modelo para la película de Warhol.

KOCH, Stephen, *Stargazer: The Life, World & Films of Andy Warhol. Revised and Updated,* Nueva York y Londres, Marion Boyars, 1991.

Este es uno de los primeros y más citados libros sobre Warhol (la edición original es de 1973). El capítulo sobre *«The Chelsea Girls»* fue publicado con anterioridad en el número especial de la revista *Artforum* (septiembre

de 1971) que Annette Michelson dedicó al cine experimental. El primer capítulo, «The End of the Other World», contextualiza la Factory y tiene traducción española en Guardiola (2000, págs. 261-271). «The Sexual Politician», reeditado en O'Pray (1989, págs. 104-111), es un análisis de la sexualidad del autor, sus supuestos narcisismo y voyeurismo y su «obsesión» por la desnudez. Quien no tenga tanto interés en la personalidad, psicología y presuntos traumas del cineasta como en su cine puede centrarse en los capítulos dedicados a *Blow Job, Haircut, My Hustler* o *Lonesome Cowboys*. Para Koch, las aptitudes cinematográficas de Warhol «se degradaron» sin remedio después de *Chelsea Girls*. Su filmografía no distingue entre las películas de Warhol y las de Morrissey. Existe traducción española: *Andy Warhol Superstar* (Barcelona, Anagrama, 1976).

KOESTENBAUM, Wayne, *Andy Warhol,* Londres, Phoenix, 2003.

El objeto de estudio de esta pequeña biografía de 206 páginas es la actividad de Warhol en los años sesenta. La sección central, «The Sixties», está escoltada por una inicial, «Before», y otra final, «After». «The Sixties» se ocupa en gran medida de la obra cinematográfica de Warhol, y en eso radica su posible interés. Pero ni como biografía ni como crítica cinematográfica añade gran cosa a publicaciones anteriores. La edición original es de 2001.

— «Andy Warhol: Screen Tests», en *Artforum,* octubre de 2003.

Ensayo sobre los *Screen Tests,* de los que destaca el aspecto democrático en la selección de las personas retratadas, así como la variedad de respuestas ante la cámara fija.

LONDRAVILLE, Janis y Richard, «Andy Warhol and the Rebirth of Paul Swan», en *The Most Beautiful Man in the World: Paul Swan, from Wilde to Warhol,* University of Nebraska Press, 2006.

En un libro sobre el «moderno Leonardo» era inevitable un capítulo dedicado a Warhol, que tanto hizo por la recuperación de su figura. Los autores se centran en la película *Paul Swan* y mencionan brevemente *Camp* y *Paul Swan I-IV,* basándose principalmente en datos provenientes de Callie Angell.

MACCABE, Colin (ed.), *Who is Andy Warhol?,* Londres y Pittsburg, British

Film Institute y The Andy Warhol Museum, 1997.

Colección de conferencias del congreso «Warhol's Worlds» que tuvo lugar en The Andy Warhol Museum en 1995. Incluye «Andy Warhol: Renaissance Man», de Peter Wollen; «Andy Warhol the Writer», de Victor Bockris, y «Andy's Hand-jobs», de Tony Rayns. Pero la mejor disertación, en lo que al cine de Warhol se refiere, es sin duda *«****»,* de Amy Taubin.

MALANGA, Gerard, *Archiving Warhol: An Illustrated History*, Londres, Creation Books, 2002.

Colección de diferentes textos del ayudante del pintor acompañados de numerosas fotografías. En total, 176 páginas con entrevistas, recuerdos de su colaboración con el artista, poemas y comentarios sobre los cuadros y los rodajes de Warhol. Destacamos algunos recuerdos de los orígenes y rodajes de *Poor Little Rich Girl,* de los *Screen Tests* y de *Empire,* incluyendo el diálogo que tuvo lugar durante su filmación, y el análisis del cuadro *The Kiss,* que dio origen a la película homónima.

MEKAS, Jonas, «Notes after Reseeing the Movies of Andy Warhol», en John Coplans, *Andy Warhol,* Nueva York, New York Graphic Society, 1970, págs. 139-156.

De los primeros textos integrales sobre el cine de Warhol, escrito en el estilo laudatorio y entusiasta típico de Mekas («Andy Warhol es el Victor Hugo del cinema»). Incluye una filmografía, con créditos y sinopsis, en la que se basan la mayor parte de los listados posteriores (abundantes errores incluidos; el propio autor reconoce la enorme dificultad que entraña la elaboración de una filmografía de Warhol). Se reeditó en O'Pray (1989, págs. 28-41), sin la filmografía (la que O'Pray propone al final del volumen se basa en la de Mekas y la de Koch), y, traducido al castellano, en Guardiola (2000, páginas 305-315).

— «The Chelsea Girls», en Dennis Lim (ed.), *The Village Voice Film Guide. 50 Years of Movies From Classics to Cult Hits,* New Jersey, Wiley, 2007, págs. 64-66. Y en Jonas Mekas, *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema 1959-1971,* Nueva York, Macmillan, 1972, págs. 254-257.

Clásica y entusiasta reseña de *Chelsea Girls*, escrita el 29 de septiembre de 1966 tras su estreno, en la que destaca el terror, la desesperación y la

tragedia que destilan las imágenes.
MILLER, Debra, *Billy Name. Stills From the Warhol Films,* Múnich y Nueva York, Prestel, 1994.
Este libro de 128 páginas es un estudio de las fotografías tomadas por Billy Name durante los rodajes de las películas de Warhol que en demasiadas publicaciones se reproducen erróneamente como si fuesen fotogramas. Interesa porque sus 26 capítulos ofrecen detalladas descripciones y contextualizaciones de otras tantas películas.
MURPHY, J. J., *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol,* Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2012.
El autor de *Print Generation* analiza en 300 páginas las 55 películas de Warhol actualmente en distribución, excepto la «anomalía» de *Sunset* y los *Screen Tests* (aunque el libro comienza con un estudio del de Ann Buchanan), además de *San Diego Surf*. Murphy destaca la narratividad y el «conflicto dramático» inherente a las películas, incluso en obras como los *Screen Tests* que él interpreta en clave competitiva. Uno de los elementos esenciales de esa dramaturgia es el «psicodrama» o esos momentos álgidos en los que una explosión de realidad se alza por encima de la ficción. También reivindica las «preocupaciones narrativas» de los movimientos de cámara. Murphy agrupa las películas en diferentes capítulos: cine primitivo, guiones de Ronald Tavel, colaboraciones con Chuck Wein, retratos sonoros, cine expandido y películas eróticas. También le dedica un capítulo a las cuatro primeras películas de Paul Morrissey para demostrar lo apartadas que están de la estética de Warhol. El libro es amplio, abarca mucho pero aprieta menos: los análisis individuales, aunque muy interesantes y con descripciones de primera mano, no profundizan en exceso.
O'PRAY, Michael (ed.), *Andy Warhol: Film Factory,* Londres, British Film Institute, 1989.
O'Pray compila, a lo largo de 196 páginas, 18 ensayos (más una introducción del editor en la que destaca la «calidad *visual»* del cine de Warhol), la mayoría publicados con anterioridad y cinco de ellos traducidos al español en Guardiola (2000), lo que certifica su carácter «clásico». El interés de los artículos varía grandemente, desde los que se

preocupan por la psicología y la política sexual del cineasta hasta los que se centran más en aspectos cinematográficos, como el de Ronald Tavel sobre *Harlot* («Banana Diary», que incluye los diálogos de la película) o el de Peter Gidal sobre *«The Thirteen Most Beautiful Women* and *Kitchen»* (que reescribirá en su *Materialist Film).* También están presentes autores como Paul Arthur, Tony Rayns, Gregory Battcock, A. L. Rees y Vivienne Dick. La completa filmografía, basada en la de Mekas y la de Koch, no distingue entre las obras de Warhol y las de Morrissey.

— «The Big Wig», en *Sight and Sound,* octubre de 1999, páginas 20-22.
Repaso a la filmografía de Warhol, seleccionado como uno de los «innovadores» de la historia del cine por la revista británica. O'Pray hace una clasificación de sus películas y certifica su influencia tanto en películas hollywoodienses *(Midnight Cowboy)* como en el cine estructural británico.

PAGÁN, Alberte, «Andy Warhol o la temporalidad», en *Introducción a los clásicos del cine experimental 1945-1990,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, págs. 56-59. [Se puede leer en: albertepagan.eu].
Breve introducción al cine de Warhol seguida de un análisis de *Blow Job* que arrastra algún error descriptivo retomado de la literatura anterior. El texto se centra en la duración como dimensión concreta y en la tensión entre el campo y el fuera de campo. Edición bilingüe en gallego y castellano que acompañó a la exhibición de una semana de cine experimental que supuso el estreno de *Blow Job* en Galicia.

— «Discurso de Fidel em *The Life of Juanita Castro* de Andy Warhol», en *Animal,* 15, primavera de 2005, págs. 40-43. [Se puede leer en: albertepagan.eu].
Este artículo recoge, traducido al gallego, el hilarante discurso improvisado, de 14 minutos de duración, de la actriz Mercedes Ospina en el papel de Fidel Castro en la película *The Life of Juanita Castro,* excelente ejemplo de texto automático surrealista. Está introducido por un breve análisis de la película.

PETERSON, James, «The Minimalization of Warhol's Films», en *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-garde Cinema,* Detroit, Wayne State University Press, 1994, págs. 134-141.

Inserta en el capítulo «The Usual Suspects Still at Large: The Interpretive Schemata of the Assemblage Strain», esta sección hace un recorrido por las diferentes interpretaciones del cine de Warhol propuestas en la literatura anterior y reivindica el papel del cineasta como fundador de la «estética minimalista en el cine de vanguardia estadounidense». Incluye amplias citas de los críticos mencionados.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, «Banalidad, azar y reinvención del cine», en *Cine y vanguardias artísticas: Conflictos, encuentros, fronteras,* Barcelona, Paidós, 2004.

Última parte del capítulo «De la improvisación de *Shadows* al azar frío de Warhol», estas breves páginas reflejan un Warhol frío, «desprovisto del menor asomo de pasión» y dominado por la «impasibilidad, el tedio, el vacío».

SARRIS, Andrew, «The Chelsea Girls», en Dennis Lim (ed.), *The Village Voice Film Guide. 50 Years of Movies From Classics to Cult Hits,* New Jersey, Wiley, 2007, págs. 66-68.

Positiva reseña de la película más famosa de Warhol escrita el 15 de diciembre de 1966, tres meses después de su estreno. Destaca su «realismo existencial» y su carácter documental.

SCHERMAN, Tony y DALTON, David, *Pop: The Genius of Andy Warhol,* Nueva York, Harper Collins, 2009.

A capítulo por año, esta nueva e informada biografía de Warhol (528 páginas) desmenuza las andanzas del pintor a través de la década de 1960, desde el papel de Warhol en el nacimiento del arte pop hasta el frustrado atentado contra su vida y el final de la Factory original. Como es lógico, las referencias a su cine son abundantes y meticulosas, aunque con incomprensibles errores (afirma que *Blow Job* fue rodada en exteriores y que «apenas se conoce nada» del actor, cuando una página después menciona el *Catálogo Razonado* en el que Angell lo identifica como DeVerne Bookwalter). Destaca la rara información sobre el rodaje, proyecciones y recepción crítica de ****. Quizá sobren los pormenorizados detalles sobre la vida sexual del artista.

SMITH, Patrick S., *Andy Warhol's Art and Films,* Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1981.

Estudio de 614 páginas sobre el arte y el cine de Warhol. Sus diferentes capítulos analizan sus años formativos, su pintura, sus películas y su estatus como «empresario» del arte. El capítulo sobre su cine, «Warhol's Films», traducido al castellano en Guardiola (2000, págs. 219-249), está plagado de errores, así como las numerosas entrevistas, por lo demás muy interesantes, que componen el apéndice. Entre los entrevistados están Gregory Battcock, David Bourdon, Emile de Antonio, Henry Geldzahler, Stephen Koch, Gerard Malanga, Jonas Mekas, Ondine, Ronald Tavel y el propio Warhol, entre otros muchos.

STEIN, Jean (editado con George Plimpton), *Edie: An American Biography,* Nueva York, Knopf, 1982.

Biografía de Edie Sedgwick escrita exclusivamente a base de fragmentos de entrevistas que el autor hizo a más de cien personas que de algún modo tuvieron contacto con la actriz. Interesan las abundantes declaraciones de primera mano dedicadas al cine de Warhol, aunque se centren más en las relaciones personales que en los rodajes en sí.

SUÁREZ, Juan A., «The Artist as Advertiser: Stardom, Style, and Commodification in Andy Warhol's Underground Films», en *Bike Boys, Drag Queens & Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema,* Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1996, páginas 214-259.

El capítulo sobre Warhol es la parte más floja del por lo demás muy recomendable libro de Suárez. Su interpretación del cine de Warhol como vehículo para las «superestrellas» y como «síntoma de la penetración de la cultura de consumo en el arte de vanguardia» se ajusta más al cine de Paul Morrissey (que aparentemente Suárez no discrimina del de Warhol) y mal se puede aplicar a las difícilmente mercantilizables primeras películas del cineasta. Las referencias a las obras cinematográficas en sí son mínimas. Existe traducción al español (hecha por el autor) en Guardiola (2000, págs. 97-118).

TAUBIN, Amy, «My Time Is Not Your Time», en *Sight and Sound,* junio de 1994, págs. 20-24.

Visión general e informada de la filmografía de Warhol, sus influencias y su temporalidad alienante y antirrealista contada desde una perspectiva

personal (Taubin protagonizó dos *Screen Tests* y alguna bobina de *Couch). Henry Gledzahler, Paul Swan* y *Beauty #2* merecen el mayor número de párrafos. Taubin también hace un sucinto repaso de la literatura sobre su cine.

— «Afterglow», en *Film Comment,* enero-febrero de 2006, págs. 58-59.

Breve ensayo sobre *Blue Movie* en el que Taubin niega sus implicaciones pornográficas, destaca la cohibición de Viva y afirma que es «la película menos erótica y la menos amenazadora que salió de la Factory».

TAVEL, Ronald, *Ronald Tavel: His Life & Works* (www.ronaldtavel.com).

Este sitio del guionista de Warhol incluye su literatura (poesía, teatro y novela) y facsímiles de los guiones originales que escribió para el cineasta. Resulta muy útil para suplir la mala calidad del sonido de las películas, aunque en la mayoría de los casos los diálogos definitivos se aparten de lo inicialmente escrito. Cada guion está introducido por un texto que sitúa cronológicamente y contextualiza el rodaje. Contiene también su ensayo «Methodology in Andy Warhol's Cinema».

TINKCOM, Matthew, «Andy Warhol and the Crisis of Value's Appearances», en *Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema,* Durham y Londres, Duke University Press, 2002, páginas 73-118.

En un libro dedicado a analizar el cine gay en relación con el sistema de producción capitalista, a partir de la obra de Vincente Minnelli, Kenneth Anger, John Waters y Warhol, el capítulo dedicado a este último se centra en el aspecto amateur y eficiente de su cinematografía, siempre en relación dialéctica con Hollywood y el glamour de las estrellas, y divide su producción en tres grupos: en el primero, la estrella es un objeto estático *(Empire);* en el segundo, una actuación *(Paul Swan, Camp),* y el tercero engloba «narrativas del deseo por y para las estrellas» *(Bike Boy, My Hustler, Lonesome Cowboys).* También se analizan los *Screen Tests*, *Blow Job* y *Haircut,* aunque abundan las inexactitudes. El argumento subyacente es que el *camp* es una «respuesta a la mercantilización de la vida bajo la modernidad».

UHLIN, Graig, «TV, Time, and the Films of Andy Warhol», en *Cinema Journal,* 49, núm. 3, primavera de 2010.

Interesante artículo de 23 páginas en el que Uhlin analiza la influencia de la

televisión en la producción cinematográfica de Warhol. La duración indefinida de programas y series, que parecen no tener principio ni fin, y la emisión en directo, o el carácter «presente» que no permite retoques ni montajes, son rasgos que Warhol incorpora a su cine de una u otra manera. El texto menciona desde *Empire* hasta la producción televisiva del cineasta, pero se centra en particular en el análisis de *Soap Opera* y *Outer and Inner Space*.

VIVA, *Superstar,* Londres, Anthony Blond, 1971.

La edición original es de 1970. Autobiografía apenas disfrazada de novela narrada en tercera persona y bajo nombres ficticios pero fácilmente identificables. La lectura es tan amena como los monólogos de la autora en *The Nude Restaurant* y de hecho alguna de las anécdotas que cuenta en la película aparece recogida en el libro. Pocas páginas están dedicadas al cine, pero en ella Viva relata su primer contacto con el cine de Warhol, su propuesta de trabajar con él y algunos detalles mínimos de los rodajes de *The Loves of Ondine, Bike Boy* y *The Nude Restaurant (Blue Movie* está curiosamente ausente del relato). Numerosos capítulos utilizan la transcripción de diálogos como técnica literaria, al estilo de Warhol en *a*.

WARHOL, Andy, *Blue Movie,* Nueva York, Grove Press, 1970.

Ante la censura sufrida por su película *Blue Movie,* Warhol decidió contraatacar publicando los diálogos en forma de libro ilustrado con numerosos fotogramas. El resultado es una especie de fotonovela que repite la técnica utilizada en su novela *a:* la transcripción pura y dura de unos diálogos grabados para convertirlos en literatura; la voz convertida en texto, la oralidad transformada en arte. Útil para quien no tenga oportunidad de ver la última película de Warhol.

WARHOL, Andy y HACKETT, Pat, *THE Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again,* Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

Quizá la palabra «filosofía» le venga demasiado grande a esta colección de pequeñas reflexiones, comentarios y relatos autobiográficos. Interesan los escasos párrafos dedicados a su cine o aquellos otros que nos ayudan a explicarlo (por ejemplo, aquel en el que distingue entre «bellezas» y «conversadores»). Existe traducción al español: *Mi filosofía de A a B y de B a A* (Barcelona, Tusquets, 1998).

— *POPism: The Warhol Sixties,* Orlando, Harcourt, 2006.

Reedición de la obra de 1980, mezcla de memorias y autobiografía, en la que encontramos muchos datos en los que se basa gran parte de la literatura posterior. Abundan las referencias a su cine y a los rodajes, pero no siempre podemos fiarnos ni de la palabra ni de la memoria del autor. Existe traducción al español, equívocamente subtitulada «Diarios» *(POPism: The Warhol Sixties (Diarios 1960-1969),* Barcelona, Alfabia, 2008).

WATSON, Steven, *Factory Made: Warhol and the Sixties,* Nueva York, Pantheon Books, 2003.

Esta gruesa biografía (516 páginas) se centra exclusivamente en la década de los sesenta, por lo que resulta útil para contextualizar el cine de Warhol. Algunos de los comentarios sobre las películas no pasan de breves reseñas pero las descripciones son fidedignas y abundan los datos sobre las circunstancias y los colaboradores. Incluye numerosas fotografías y una cronología final.

WAUGH, Thomas, «Cockteaser», en Jennifer Doyle, Jonathan Flatley y José Esteban Muñoz (eds.), *Pop Out: Queer Warhol,* Durham y Londres, Duke University Press, 1996, págs. 51-77.

En un libro dedicado a la reivindicación homosexual de Warhol, el texto de Waugh es el único dedicado al cine del pintor. Después de discriminar entre narrativas «heteropatriarcales» (climácicas, en las que el deseo se consuma) y homosexuales (como las de Warhol, con un final abierto en el que los protagonistas casi nunca alcanzan la liberación de la excitación), el autor analiza el público de las comedias sexuales de Warhol y su repercusión en la crítica homo y hetero. Existe traducción al español («Calientapollas», en Guardiola, 2000, págs. 157-171).

WORONOV, Mary, «Chelsea Girls», en *Swimming Underground: My Years in the Warhol Factory,* Londres, Serpent's Tail / High Risk Books, 2000, págs. 33-44.

Primera edición de 1995. Este capítulo es lo único salvable de las memorias de Woronov, actriz que participó en varias películas de Warhol. Interesa porque nos da una visión interna del rodaje de «Hanoi Hannah», aunque novelizada. Dos de sus capítulos, «The Ascension of Saint Ann» y

«The True Cross», se reeditaron como «disertación» en MacCabe (1997, páginas 131-141).

Edición en formato digital: 2014

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
catedra@catedra.com

ISBN ebook: 978-84-376-3230-8

Conversión a formato digital: REGA

www.catedra.com